Юрий Екельчик

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ МАСТЕРСТВО В ФОТОГРАФИИ

ГОСКИНОИЗДАТ
1951

Юрий Екельчик

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ МАСТЕРСТВО В ФОТОГРАФИИ

*Под общей редакцией
профессора А. Д. Головни*

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва • 1951

СОДЕРЖАНИЕ

Редактор *Б. Кравченко*
Техн. редактор *З. Матиссен*
Корректор *Ф. Эльштейн*

А-03659. Сдано в производство 17/I 51 г. Подписано к печати 11/V 1931 г. Формат бумаги 60×92 1/16. Бум. листов 5. Печ. листов 10. Уч.-изд. л. 9,750. Тираж 100 000 экз. (25001—100 000 экз.). Заказ № 663. Изд. № 213. Цена 7 р. 35 к.

3-я типография „Красный пролетарий” Главполиграфиздата при Совете Министров СССР. Москва, Краснопролетарская, 16

ОТ АВТОРА

Вопросы изобразительного мастерства в фотографии все больше привлекают внимание мастеров советского фотоискусства и фотолюбителей, однако неразработанность некоторых проблем и почти полное отсутствие литературы не дают еще возможности полностью удовлетворить их запросы.

Наша книга ограничивается исследованием вопросов, определяющих природу и сущность изобразительного мастерства в фотографии и возможность творческого отображения материала реальной действительности средствами фотографии.

Книга ставит себе также целью ознакомить читателя с методами работы некоторых мастеров советской фотографии и их произведениями, на исследование и анализ которых опираются ее выводы.

I

.

О СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ И ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВЕ

Ни один из видов художественного изображения действительности не получил такого широкого распространения и не внедрился во все области культурной и общественной деятельности человека с такой активностью и силой, как фотография.

Подлинность и убедительность изображения того или иного события, сравнительная доступность фиксации этого события для каждого, кто знаком с элементарной техникой фотографического процесса, возможность легкого размножения изображений — все это сделало фотографию летописцем современной жизни, неотъемлемым помощником науки и техники.

Фотография как средство массовой наглядной агитации и пропаганды проникла во все области культурного и хозяйственного строительства: это фотоиллюстрации в нашей прессе, фотоплакаты, фотохроника, фотоочерки, наглядно рассказывающие в снимках-документах о значительных событиях нашей современности.

Являясь передовой и прогрессивной по своей идейной направленности, советская фотография активно содействует строительству коммунистического общества, отображая богатство и многообразие жизни и труда советского народа.

Стремление передовых советских фотомастеров любовно и правдиво отобразить жизнь и деятельность народа повысило уровень изобразительной культуры нашей фотографии; широкое развитие получила и фотографическая техника.

Мы располагаем сейчас портативными и удобными советскими аппаратами типа ФЭД, которые дают возможность получить большое количество снимков на кинопленке без частых перезарядок, и широким выбором светочувствительных пленок высокого качества. Развитие фотографической техники упростило процесс фотографирования и обработки и сделало его общедоступным, что вызвало в свою очередь значительный рост советского фотолюбительства.

Широкое развитие фотолюбительства естественно вызвало необходимость ознакомления трудящихся, практически занимающихся фотографией, с основными проблемами изобразительного мастерства.

Для изображения на фотоснимке человека — созидателя, строителя, бор-

ца — в его насыщенной деятельностью и событиями жизни недостаточно знания технологического процесса фотографирования, необходимо знание и правильное практическое применение законов и методов, благодаря которым внимание зрителя концентрируется на самом главном в изображении, что помогает восприятию его основной темы, основной идеи.

Вопросы изобразительного мастерства, выбора сюжета, вопросы идейно-политической трактовки материала требуют от фотографа вдумчивой и серьезной работы; каждый фотокорреспондент должен быть публицистом и одновременно в совершенстве владеть своим искусством.

Умение найти главное в сюжете, воздействовать на зрителя средствами своего искусства в направлении, помогающем раскрытию изображаемой темы и сюжета, — такова основная цель фотографа-художника.

Мастерство — это знание, основанное на изучении и опыте, оно исключает случайность удач и гарантирует систематическое получение изображений высокого качества. Сумма накопившихся со временем и с развитием искусства фотографии методов и приемов художественного выражения формирует изобразительную культуру фотографии.

Изображение достижений нашего строительства или других сторон жизни должно быть таким, чтобы воспринятое зрителем содержание произведения находило живой отклик в его душе, не оставляло его равнодушным. Для этого, кроме высокой технической грамотности, необходима глубокая идейно-политическая трактовка материала и овладение приемами художественного мастерства. Необходимо изучение художественных средств и возможностей, сознательное применение этих средств при изобразительном решении той или иной темы.

В редакционной статье «О качестве газетных иллюстраций» от 19 августа 1950 г. «Правда» пишет:

«Вместо иллюстрации, ярко отображающей радость творческого труда, социалистическое строительство в городе и деревне, передовой опыт новаторов производства, величественные дела советских людей, нередко на газетные страницы попадают никчемные снимки, лишенные общественного значения и интереса».

И далее:

«Право на место в наших газетах имеют только безупречно выполненные снимки. Советский читатель хочет видеть в газете содержательные, четкие и технически хорошо сделанные фотоиллюстрации, яркие и убедительные снимки, которые, как и всякий другой материал в большевистской печати, мобилизуют читателей, помогают еще производительнее трудиться, учат

строить, зовут вперед, на новые подвиги во славу Родины».

Обращая внимание на качество газетных иллюстраций, газета «Правда» еще раз подчеркивает значение советского фоторепортажа как самого боевого и распространенного вида советского фотоискусства.

Целью нашей книги является ознакомление фотолюбителя и мастера фотографии с основами изобразительного мастерства, т. е. с тем, что делает одно изображение впечатляющим, активным, а другое — вялым, невыразительным и не производящим впечатления.

Осознание приемов изобразительного мастерства, исследование опыта лучших мастеров советского фотоискусства и выводы, основанные на нем, будут двигать вперед советское фотоискусство, помогут в поисках новых средств выразительности, наиболее проникновенно реализующих художественно-идеологический замысел фотографического изображения.

II
.
ФОТОГРАФИЯ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Изобразительные искусства воспроизводят в зрительной форме явления действительности, преломленные через сознание художника. Скульптура воспроизводит объект изображения в объемной форме, в трехмерном пространстве. Живопись, фотография и графика осуществляют то же в двухмерном пространстве (т. е. на плоскости).

Таким образом, замысел, идея художника реализуются в конкретной зрительной форме, которую художник выражает в трехмерном пространстве (скульптура) или на плоскости своего изображения (картина, фотокадр, гравюра и т. п.).

Художник-живописец может воспроизвести какое-либо явление или событие на холсте кистью и красками, изображая его по памяти. Один раз увиденное и запечатлевшееся в памяти событие или пейзаж уже являются для него материалом в творческой работе. Кроме того, изучив натуру, он может воспроизвести ее в наиболее выгодном и продуманном свете и цвете, используя для этого заготовленные наброски или этюды.

Художник-живописец обладает возможностью синтеза. Создавая изображение на полотне, он может объединить в этом изображении результаты разновременных впечатлений. В одном персонаже могут сосуществовать в новом единстве черты многих виденных им в живой жизни людей; подчиняя все элементы своего произведения и свое мастерство основной идее произведения, он добивается необходимого художественного обобщения.

Великий русский художник-маринист И. Айвазовский, создавая одно из лучших и наиболее популярных своих полотен «Девятый вал», не мог, конечно, на протяжении всего времени, в течение которого создавалась эта картина, иметь перед глазами море такое, каким он его изобразил. Многочисленные эскизы и варианты картины показывают, как постепенно складывался у художника тот образ моря, который памятен нам по картине «Девятый вал».

На эскизах мы видим то закат на бурном море, то волны, то обломки кораблекрушения и людей, заливаемых водой. Художник, как об этом свидетельствуют эскизы, тщательно изучал натуру, а потом уже синтезировал свои наблюдения в едином законченном образе — картине.

В отличие от живописца или графика художник-фотограф находится в прямой и непосредственной зависимости от объекта натуры, который он изображает. Все то, что изображает художник-фотограф, должно быть в поле

зрения объектива в соответствующих замыслу фотографа состоянии, расположении и освещении.

Но, несмотря на то, что приемы и техника работы над созданием изображения в живописи и в фотографии в корне различны, законы и методы построения художественного изображения в этих двух изобразительных искусствах во многом сходны. Знание живописи и ее законов может быть очень полезно фотографу-художнику в его работе. Изобразительные средства, которыми пользуется художник-живописец, не могут быть, конечно, механически перенесены в фотографию, ибо слишком различны методы и техника изображения; однако приемы художественной выразительности, законы зрительной гармонии имеют и всегда будут иметь много общего.

Особенность фотографии как изобразительного искусства, как способа отображения действительности определяет ее способность наиболее правдиво, а часто и документально изображать людей и предметы, события и явления современной действительности. Обладая способностью фиксировать события в момент их свершения, фотография как изобразительное искусство приобретает вследствие этого ценные качества, не присущие ни одному из изобразительных искусств.

В умении увидеть идейно-политическую значимость того или иного явления или события действительности, найти ему ту соответствующую изобразительную форму (освещение, расположение перед объективом, характерное настроение), которая донесла бы его сущность до сознания зрителя, и заключается искусство фотохудожника.

Мастер-фотограф обладает средствами и возможностями организовывать элементы своего изображения для наиболее полного раскрытия основной идеи произведения точно так же, как эту возможность имеют мастера иных отраслей изобразительного искусства. Но возможности и средства художественного языка фотографии отличаются от средств иных изобразительных искусств; и плохо, когда отдельные мастера фотографии видят основное назначение своей деятельности не в поисках правильной, органичной для данного содержания фотографической изобразительной формы, а в слепом, механическом и бессмысленном копировании технических приемов живописи, заботясь главным образом о внешней стороне и внешней схожести изобразительных фактур. В нашей памяти еще галереи фотоснимков «под карандашный рисунок», «под угольный рисунок», «под масляную живопись». Единственным стремлением фотографов, работавших над этими снимками, была более или менее точная имитация живописных фактур, т. е. структуры поверхности изображения. И для этой цели они самым сложным образом обрабатывали свои фото-

графии, применяя масляные и типографские краски, прибегая к кисти, имитируя мазки и блики, характерные для живописи. В этом и заключались методы так называемой «художественной печати»: «Бромойль» и «Гумми-друк». Однако результаты не оправдывали затраченных сил и средств. «Обработанный» подобным путем фотокадр переставал быть похожим на фотографию и не превращался в произведение живописи.

Не оправдало себя и стремление имитировать манеру определенных мастеров живописи. Снимки «под Рембрандта», «под Карьера» либо рабский перенос композиции и освещения какого-либо полюбившегося произведения живописи на фотографию оставляли впечатление манерности и формалистического, ничем не оправданного изыска.

Не осознав возможностей фотографии, не поняв широких и своеобразных качеств выразительного языка нового искусства, фотографы избегали всего того, что говорило о фотографичности, полагая, что только подражание живописи роднит их с искусством и делает их изображения художественными.

Однако фотоработы, где все изобразительные средства подчинены стремлению «быть похожим» на живопись, ничего не говорят ни уму, ни сердцу зрителя и свидетельствуют лишь о полной несостоятельности мастеров, не умеющих увидеть глазом художника окружающую их действительность и не понимающих особенностей языка своего искусства.

На зрителя эти работы производят впечатление не самостоятельных произведений изобразительного искусства, а напоминаний о том, что в живописи встречается нечто похожее.

Боязнь так называемой фотографичности объяснялась тем, что в понятие «фотографичность» вкладывали механическое, протокольное воспроизведение факта или явления вне его связи с окружающей средой и т. п.

Между тем фотография давно перестала быть механическим изображением и в руках мыслящих художников превратилась в искусство, обладающее большой силой воздействия и творчески отображающее реальную действительность.

Великий русский ученый Тимирязев, будучи страстным фотографом, писал по этому поводу следующее:

«Как в картине за художником-техником виднеется художник в тесном смысле, художник-творец, так из-за безличной техники фотографа должен выступать человек; в ней должно видеть не одну природу, а и любующегося ею человека; фотография, освобождая его от техники, от всего того, что художнику дается школой, годами упорного труда, не освобождает его от этого — по преимуществу человеческого — элемента искусства.

Конечно, если фотограф будет щелкать направо и налево своим Кодаком, снимая походя «интересные места», в результате получится лишь утомительно пестрый инвентарь живых и неодушевленных предмета), годных для того, чтобы узнать, где что стоит — здесь дачки с фронтончиком и палисадником, а справа — влево вереницей в струнку телеграфные столбы. Так ли относится к своей задаче истинный художник?» [1].

И далее, говоря о фотографии как искусстве:

«Что бы ни говорили эстетики, желающие всюду увидеть элемент таинственности, а в изображении природы кистью задача та же, чтоб «изображение было равносильно изображенному», т. е. истинно».

«Тонкого знатока искусств, ценящего в каком-нибудь обломке архаической статуи и в редком листе avant le lettre тот их неуловимый оттенок красоты, который недоступен пониманию толпы, отталкивает в фотографии именно ее доступность, ее демократичность. Да, фотография демократизирует искусство и, прежде всего, ту область, которая по своему существу сама демократична — красоту природы» [2].

Знаменитый русский художник И. И. Левитан писал Тимирязеву по поводу его высказываний о фотографии 1 февраля 1900 г.: «Приношу Вам также мою глубокую благодарность за брошюру Вашу, которую прочел с большим интересом. Есть положения удивительно глубокие в ней. Ваша мысль, что фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений, верна, и будущность фотографии в этом смысле громадна» [3].

Черпая темы и образы в окружающей его действительности, фотографу-мастеру следует находить изобразительное решение темы, пользуясь возможностями фотографии и не прибегая к механическому заимствованию средств выразительности и технических приемов, присущих другим изобразительным искусствам.

Произведение искусства будет тем полноценнее, чем выразительнее использованы возможности того искусства, с помощью которого выражена идея произведения.

Фотография — сравнительно новое искусство, а каждое новое искусство помогает по-новому отображать окружающий мир, помогает увидеть в нем то, чего раньше не видели, и узнать то, о чем раньше не знали. Сила фотографии в ее документальности, подлинности воспроизводимых ею явлений. И именно

---

[1] К. А. Тимирязев, Насущные задачи современного естествознания. Публичные речи, М., 1904.

[2] К. А. Тимирязев, Собр. соч., т. IV, Сельхозгиз, 1938, стр. 464.

[3] Там же.

в этих пределах и лежат основные истоки творчества в фотографии.

Документальная фотография — это не холодная и безучастная регистрация фактов. Фотограф-художник может преподносить факты композиционно оформленными, подчеркнутыми острым видением мастера с акцентом на самое существенное в них.

Умение находить композиционное, организующее начало в самом объекте съемки, умение учесть это начало в процессе съемки, умение выразить основную тему сочетанием наиболее выразительных гармонических зрительных элементов определяет мастерство художника фотографии.

Таким образом, в фотографии, так же как и в любом другом изобразительном искусстве, решающим моментом в творчестве является нахождение правильной композиции.

Изобразительное решение какого-либо явления или события действительности, т. е. его изобразительная композиция, заключается в искусстве облечь основную идею — содержание — в такую конкретную зрительную форму, которая наиболее ясно и выразительно раскрывает содержание и замысел художника.

Композиция в изобразительном искусстве — это целесообразная организация всех элементов зрительной формы для выражения основной идеи произведения. Чем выше идейно-политическое содержание произведения и чем яснее, органичнее для него изобразительная форма, тем ценнее само произведение искусства.

Изучение методов художественного выражения в изобразительном искусстве, т. е. изучение изобразительной композиции, неизбежно связано с анализом художественной формы, под которым мы понимаем не определение геометрических форм, в которые можно облечь любое изобразительное построение, а определение того, в какой мере элементы художественной формы способствуют раскрытию темы и в какой мере они ее зрительно обогащают.

Прежде чем перейти к рассуждениям о художественной форме, о методах изображения и технике построения фотокадра, необходимо уточнить предмет нашего искусства.

Основной областью современной советской фотографии является фоторепортаж, документальные кадры которого наши газеты и журналы ежедневно распространяют миллионными тиражами.

Советский фоторепортаж — это изображение великих строек коммунизма, лучших людей советской страны, всего того нового в человеческих отношениях, в быту и труде, что принес нам социализм.

Своими успехами советская фотография обязана повседневному мудрому

руководству партии и правительства, их вниманию и заботам о развитии советской фотографии.

Постановления ЦК партии по вопросам искусства имеют непосредственное отношение к искусству фотографии, обогащают его, намечая пути, по которым следует идти для дальнейшего развития метода социалистического реализма. Исключительное внимание и помощь советской фотографии оказывает центральный орган нашей партии — газета «Правда», где был напечатан ряд статей о советском фотоискусстве и его пропагандистской роли, о его достижениях и недочетах.

Фотоаппарат в руках горячо любящего свою Родину, мыслящего мастера-фотографа превратился в средство распространения культуры и в средство пропаганды достижений социалистического строительства.

Глубокое идейно-политическое содержание советского фоторепортажа, воплощенное в высокую художественную форму, сделало фоторепортаж основой советского фотоискусства и вызвало к жизни новые изобразительные средства, присущие фотографии и отличающие ее от иных изобразительных искусств.

III

·

О МЕТОДАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО МАСТЕРСТВА В ФОТОГРАФИИ

Если мы говорим, что элементы изобразительной композиции, определяющие форму, и организация этих элементов в изображении являются техникой, средством, которым выражается содержание, то следует добавить, что это не средства «вообще», абстрагированные от содержания.

Применение тех или иных средств выразительности показывает отношение художника к изображаемым явлениям, раскрывает его творческий метод, его мировоззрение.

В фотографии организация изобразительных элементов композиции, точно так же как и выбор темы, должны быть устремлены на отображение действительности в ее непрерывном развитии.

Ленинско-сталинское учение о партийности искусства призывает нас оценивать произведения искусства с точки зрения их значения для утверждения жизненной основы советского строя, политики Советского государства, с точки зрения их значения для борьбы советского народа за осуществление принципов социализма и коммунизма.

Чем ясней и совершенней, чем проще художественная форма выражает глубокое социалистическое содержание, тем более правдиво и глубоко в произведении отражается мир, тем ясней дойдет оно до сознания зрителя, тем выше его ценность.

Буржуазно-эстетствующие искусствоведы не признают за фотографией права называться искусством из-за того, что она документально регистрирует факты и явления действительности, используя для этого технику. Но мастера советской фотографии доказали, что именно документальная, репортажная фотография, облеченная в высокохудожественную изобразительную форму, обладает значительной силой воздействия и имеет большое идейно-политическое и общественное значение.

Отрицание за фотографией права называться искусством только потому, что способ получения изображений в фотографии основан на применении физических и химических законов, свидетельствует о формальном подходе буржуазных эстетов к определению понятия искусства.

Мы говорим, что искусство — это отображение действительности в художественной, чувственной форме. Следовательно, самая технология процесса создания произведения искусства отнюдь не является фактором, определяю-

щим его принадлежность к явлениям искусства. Если изображение действенно (воздействует на наши чувства), образно выражает идею, отображает явления действительности, то оно является произведением искусства, независимо от того, каким способом оно сделано, человеческой ли рукой или при помощи глаза и объектива фотографического аппарата.

Не понимая специфики искусства фотографии, буржуазные эстеты исключали для нее возможность художественного творческого изображения явлений действительности. Словно оказывая снисхождение, они называли художественной фотографией лишь такие изображения, которые по форме и по жанру максимально приближались к живописи, как, например, натюрморты, ландшафты, обнаженную натуру.

Стремление направить фотографию на поиски так называемой красоты и сделать ее похожей на существующие уже образцы живописи уводило ее от отображения современной действительности и приводило к жалкому эпигонству и механическому подражанию живописи, к различным формалистическим ухищрениям; так, эстетствующие фотографы в подражание представителям так называемых «левых течений в живописи» использовали все средства фотографической изобразительности для того, чтобы доказать, что и в фотографии возможны «левые течения».

«Левые течения» в изобразительном искусстве, возникшие в капиталистической Западной Европе, являются результатом стремления художника уйти от изображения реальной действительности. Самодовлеющей проблемой для «левых» являлось выражение своей индивидуальности, своего «я», причем для этого использовались разнообразные- формалистические выкрутасы, которые должны были свидетельствовать об оригинальности мышления художника. Чаще всего «левые художники» вообще абстрагировались от реальных форм и изображали свои «сюжеты» в виде беспредметной комбинации пятен, линий, вызывавших только чувственно-физиологическое раздражение.

Эстетствующие формалисты типа Моголи-Наги, Ман-Рея пытались перенести эту беспредметность и в фотографию. Изощренными ракурсами они искажали реальный облик предмета до такой степени, что зритель терял о нем всякое представление. Вспомним фотографии фабричных труб Родченко или деревьев Моголи-Наги. Абстрагируя при помощи света реальные формы предметов, они деформировали их и сводили к комбинациям тональных пятен и линий, ничего не говорящих сознанию зрителя. Путем засвечивания фотографической пластинки, на которой расставлялись реальные предметы, они получали изображения, называемые фотограммами, якобы выражающие индивидуальную точку зрения художника на эти предметы. Совершенно есте-

ственно, что иных чувств, кроме недоумения и раздражения, эти работы у зрителя не вызывали.

Не форма, не усвоенные художником эффектные приемы изображения должны определять композицию в советском фотоискусстве, а содержание, отображение реальной действительности, воздействующее на зрителя, воспитывающее его передовым строителем коммунистического общества.

Но если художник, изображая действительность, отнесется к ней равнодушно, без стремления всеми средствами художественной формы выявить свое партийное отношение к ней, если он изобразит действительность так, что случайные, не имеющие значения для характеристики объекта, засоряющие внимание подробности будут отвлекать от восприятия главного, это приведет его к натурализму. Стремление к максимальной «точности», к наличию в фотокадре всех подробностей, даже тех, которые не определяют характеристику и часто могут быть случайными, не типичными и присутствующими только временно, не даст зрителю возможности вынести правильное суждение об изображенном объекте действительности.

Объект изображения, выбранный непродуманно, нехарактерный и нетипичный, изображенный лишь во имя передачи его подробностей, будет давать ложное представление о реальной действительности. Подробности, не являющиеся характерными для объекта, заслонят от зрителя целое — главное — и таким образом поставят объект вне связи с окружающей его средой, оторвут его от среды. Изображение объекта станет в этом случае изображением формальным, отнюдь не являющимся выражением точки зрения художника на окружающий мир, на его развитие.

Следовательно, натуралистическое изображение станет в один ряд с формалистическим, будет также безидейно, бессодержательно. Поэтому натурализм враждебен и чужд советскому социалистическому искусству так же, как и формализм.

От советского художника требуется активный творческий подход к изображаемой им реальной действительности. Партийность советского художника выражается в том, что он не безразличен к изображаемым явлениям, всей силой своего таланта, всеми изобразительными средствами он утверждает в своих произведениях торжество передовых идей социализма.

Выбор темы для советского художника обусловливается стремлением показать действительность в ее развитии, со всеми ее новыми и наиболее типическими характерными признаками. Произведение искусства, созданное советским художником, — это точка зрения человека, активно участвующего в строительстве коммунизма, на то или иное явление действительности.

Существенной особенностью социалистического реализма является то, что он отображает данное явление действительности не изолированно, а во взаимодействии с другими явлениями, в их историческом движении, в их типичности и в то же время со всеми индивидуальными их признаками.

Нетипичные явления — факты, выбранные и отображенные лишь благодаря тому, что какая-то не типичная, не характерная, а индивидуальная подробность привлекла внимание художника, — будут выглядеть случайными, не дающими представления о реальной действительности в ее развитии.

Социалистический реализм, как известно, ставит себе задачей показ живой, реальной действительности во всех типических ее проявлениях, раскрытие типических характеров в типических обстоятельствах, утверждение передовых идей прогрессивного человечества, изображение жизни в ее непрестанном движении вперед, в ее развитии.

Художник, исходя из конкретной действительности, участвуя в непрерывном движении и развитии общества, должен раскрывать народу в художественных образах передовые идеи социализма и коммунизма.

В поисках наиболее выразительных элементов изобразительной формы, определяющих образное выражение реальной действительности, художник должен исходить из возможностей данного рода искусства, из возможностей языка его и свойственных ему средств выражения, а также условий его восприятия зрителем.

Недооценка особенностей данного искусства и его возможностей приводит к бездушному и пассивному изображению явлений реальной действительности с одной стороны, к подражательству и эпигонству — с другой. Нельзя заменять установившимися штампами находящуюся в движении реальную действительность, нельзя подгонять ее под эти штампы. Фотохудожнику следует изучать классические образцы художественного наследия живописи и не механически, а критически использовать ее изобразительные возможности.

Фотография открыла новые перспективы отображения действительности и обогатила человеческое познание. Рассматривая возможности фотографии, мы приходим к выводу, что она располагает двумя основными способами образного выражения содержания.

Первый способ заключается в том, что для изобразительного решения своей темы фотохудожник сам определяет и выбирает сюжет, предметно ее выражающий, а затем организует перед аппаратом предметы и людей в соответствующей теме обстановке и в такой смысловой взаимосвязи, которая согласуется с его замыслом и пониманием избранной им темы, а затем производит съемку. Этот метод наиболее сложен и не всегда приводит к хорошим ре-

зультатам, так как фотохудожнику необходимо выбрать соответствующий типаж, дополняющий характеристику темы, расположить его, найти или вызвать соответствующее теме состояние людей. Фотохудожник в этом случае занимается режиссурой в полном смысле этого слова и инсценирует перед аппаратом сцену, трактующую его замысел. А для постановки такой сцены необходимо большое знание жизни, понимание характеров людей и человеческого поведения.

Надо учесть, что фотохудожник, как правило, имеет дело не с профессиональными актерами, которые могут по его заданию принять соответствующее положение и прийти в нужное состояние, а с людьми самых разных трудовых профессий, несколько смущающимися и позирующими в силу непривычки перед аппаратом. Между тем именно в фотографии в силу ее документальности малейшая фальшь и напряженность обратят на себя внимание зрителя и обесценят изображение. В таких случаях только моментальность съемки после ее тщательной организации может облегчить задачу.

Достоинства описанного метода заключаются в том, что фотохудожник добивается решения темы, подчиняя сюжетные элементы своему замыслу и таким образом избегая всякого рода случайностей; кроме того, не завися от реального момента совершения события, он может тщательно и продуманно организовать изобразительные элементы композиции.

Однако этот способ организации и инсценировки материала отнюдь не преследует цели подгонки материала под какую-либо стандартную форму композиционного построения. Принципы построения всегда будут определяться основной идеей произведения. Выполненную таким образом фотографию нельзя считать подлинным документом, содержание таких фотокартин может быть только обобщающим, не локализующим определенное место и определенных людей.

Второй способ заключается в том, что фотохудожник изображает документально самую жизнь. Тему подсказывают ему подлинные, наиболее типичные явления действительности. Сюжет определяется тем наиболее ярким характерным моментом в событии, который полностью раскроет его содержание. Моментальность съемки даст возможность получить изображение, обладающее огромной убедительностью и правдивостью, показывающее явления действительности в самых живых, непринужденных и непосредственных проявлениях.

При этом способе также не исключена возможность организации материала, заключающаяся в том, что, не нарушая смысла и процесса происходящих событий, можно произвести некоторую перестановку людей — участников

изображаемого сюжета, выбрать соответствующий фон и специально создать нужное освещение, а также убрать загромождающие и не имеющие отношения к раскрытию темы предметы. От такой организации материала изображение не перестанет быть документальным. Но если фотокорреспондент специально инсценирует событие, которое не имело места, а только могло в данных условиях произойти или произошло ранее, когда он не успел его зафиксировать, и снабжает подобный фотокадр текстовкой, указывающей место и время действия, имена участников съемки и т. п., он занимается по существу фальсификацией, подделкой.

При изображении событий-фактов, когда в задачи фотокорреспондента входит не обобщение этих событий, а создание документов-корреспонденций, наглядно рассказывающих о конкретных событиях, фотокорреспондент не имеет возможности заниматься организацией кадра, его композиционные возможности сводятся к выбору точки зрения и момента съемки, наиболее ярко характеризующих это событие.

Таким образом, мы можем подразделить фотографические изображения в зависимости от задач и целей, преследуемых автором, на: 1) фотокартины, созданные в фотоателье, в соответствующем помещении или на специально подобранной натуре; 2) документальное изображение подлинных явлений, событий и людей, обобщенное выбором типичного и композиционной организацией материала, и 3) документальное изображение происходящих событий, т. е. фотокорреспонденции.

Произведение искусства отличается от технической регистрации явления тем, что оно не только изображает явления действительности, а, обобщая их, выражает через эти явления идею в конкретной художественной форме.

Фотография, как мы уже указывали выше, не ограничивается холодной, пассивной регистрацией того или иного явления действительности. Выбор сюжета и мгновения съемки сами по себе являются творческими моментами. Документальность отнюдь не снимает вопроса о высокой художественной форме. В данном случае документ должен воздействовать на зрителя всеми средствами, свойственными произведению искусства. Документ, зафиксированный художником, будет обладать особой силой воздействия.

Моментальная съемка влечет за собой реализацию новых, одной фотографии присущих художественных возможностей. Моментальность съемки целесообразна отнюдь не по техническим соображениям, она обеспечивает выбор самого яркого, выразительного, естественного и характерного мгновения. Выбор же момента съемки часто является решающим для смыслового, а, следовательно, и изобразительного решения темы.

Но документальное изображение жизни путем моментальной съемки требует предварительного глубокого изучения тех явлений действительности, которые воссоздает художник. Только предварительное изучение материала даст возможность найти наиболее выразительные моменты и соответствующее им образное выражение.

Фотографии, изображающие специально организованные сюжеты, в зависимости от умения фотографа, навыков его к организации инсценировок и степени развитости художественного вкуса, будут в большей или меньшей степени раскрывать тему.

Фотографии, не специально организованные, а изображающие подлинные явления и события действительности, совершившиеся в определенном месте при участии людей, имеющих определенную специальность, имя и фамилию, будут конкретны и, к тому же, будут являться неоспоримым документом. И если они будут изображать явления или события наиболее типичные, явления, в которых проявляются лучшие качества советского человека, величие и размах нашего строительства, если высокая художественная форма соответственно будет раскрывать тему в этих изображениях, то воздействие таких фотографий на зрителя будет неоспоримо выше, чем выполненных по методу организации сюжета, ибо ничто не находит такого отклика в душе зрителя, как сила живого примера.

Художник должен увидеть и отобрать в подлинной жизни самые яркие и типичные явления; высокая художественная форма освободит их от элементов, мешающих восприятию, выделит в них самое существенное и тем самым создаст художественное обобщение в предельной его конкретности и документальности.

Сила искусства фотографии и основное отличие ее от других изобразительных искусств заключаются именно в ее способности документально изображать реальную действительность в наиболее типичных ее явлениях.

Автор не опорочивает, однако, и метод организации сюжета; в зависимости от задачи, стоящей перед фотохудожником, определяется и метод ее решения.

***

Техника работы над фотографическим изображением подразделяется на два этапа: негативный и позитивный процессы (техника самой съемки и лабораторная обработка негатива и позитива).

Творческий процесс работы над созданием фотоизображения не ограни-

чивается выбором сюжета и процессом самой съемки, он продолжается и после съемки. Часто последующая работа (позитивный процесс) помогает исправить недостатки, возникшие во время самой съемки. Иногда именно в течение позитивного процесса исправляется и оттачивается изобразительное композиционное решение изображения.

Выбор бумаги для печати и техника самой печати помогают найти наиболее правильное тональное решение изображения. В процессе печати возможны некоторые тональные изменения, необходимые для более четкого и выразительного решения фотокадра. Эти изменения достигаются путем неравномерного экспонирования всего поля изображения при увеличении.

Кроме техники печати, фотографу чрезвычайно важно определение границ снятого изображения в будущем готовом кадре. Фотокорреспондент, снимая в самых разнообразных условиях, не всегда имеет возможность избежать съемки деталей, затрудняющих восприятие. Эти детали в дальнейшем могут быть убраны путем кадрирования так, чтобы не было нарушено основное содержание.

Во время позитивного процесса определяется формат кадра и размер увеличения, что также имеет решающее значение для качества получаемого изображения.

Формат изображения, т. е. пропорциональное соотношение его сторон, естественно, устанавливается во время самой съемки в зависимости от содержания кадра. Последующая работа только уточняет первоначальное решение.

Очень важно также определение целей, для которых предназначена фотография, и в зависимости от этого нахождение для нее правильных размеров при увеличении. Размер фотографии, предназначенной для печати в газете, журнале или книге, ограничивается определенными технически наиболее удобными величинами. Размер фотографий, предназначенных для стендов или для экспонирования на фотовыставке, устанавливает сам художник, учитывая условия экспозиции и характер самого снимка.

В печатных изданиях неизбежны некоторые потери фотографических качеств изображения из-за разнообразных фактур бумаги, на которых печатается издание, и из-за клиширования. Поэтому при изготовлении оригиналов для полиграфической печати следует особенно тщательно следить за их качеством.

В печатных изданиях фотографии могут быть использованы как иллюстрации в тексте или занимать целую страницу (вкладка). Иногда фотографии используются в качестве элемента оформления обложки. Следует помнить, что как чрезмерное увеличение, так и резкое уменьшение фотокадра при клишировании снизят его фотографическое качество; поэтому размеры фотогра-

фий, предназначаемых для печати, должны быть заранее согласованы.

Мы говорили выше о том, что размер фотокадра устанавливается в зависимости от его содержания.

Современная техника фотографии позволяет изготовлять фотографические изображения весьма значительных размеров, не уступающие размерам больших картин. Советский фотохудожник, оснащенный высокой техникой, свободен решать свои изображения в таких размерах, которые нужны для наиболее выразительного и ясного выявления сюжетных и композиционных достоинств его произведений.

Искусство советской фотографии сильно тем, что мы не связываем творческих приемов фотохудожников никакими внешними рамками эстетических ограничений. Единство формы и содержания — непременный закон развития искусства социалистического реализма, предусматривает и обеспечивает максимальный расцвет творческой индивидуальности каждого мастера.

Неутомимое и настойчивое стремление советских фотохудожников к яркому жизненному воплощению социалистической действительности в наиболее высокой, ясной и законченной художественной форме поднимет советское фотоискусство на новую, еще более высокую ступень.

IV
.
ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ТОЧКА СЪЕМКИ

Композиция произведения изобразительного искусства требует гармонического сочетания всех его элементов, через единство которых выражается основная идея произведения.

Все явления действительности происходят в реальном пространстве, и все предметы имеют конкретную зрительную форму и объем. Таким образом, мысль, идея произведения выражается через изображение на плоскости объемов — форм предметов, людей и реального трехмерного пространства в таком смысловом и гармоническом сочетании, которое доносило бы до зрителя основное его содержание.

Все элементы зрительной формы, т. е. линия, свет, тон, перспективные соотношения, благодаря которым мы можем видеть реальное трехмерное пространство и все то, что в нем происходит, изображенным на плоскости фотографии, должны находиться в таком гармоническом взаимодействии, чтобы основная мысль произведения дошла до зрителя наиболее ярко и выразительно.

Рассматривая и изучая свойства и качества элементов изобразительной формы и их сочетания, образующие зрительную гармонию в композиции, рассматривая применение этих сочетаний для достижения наибольшей выразительности изображения, мы рассматриваем таким образом только художественные приемы изображения, приемы изобразительной техники и приемы изобразительного мастерства.

Оценка того или иного избранного фотографом-художником приема не может производиться абстрактно, а только в связи с проблемой наиболее выразительного и правдивого раскрытия содержания данного произведения.

Само слово композиция, происходящее от латинского слова «compositio», что означает соединение частей, сопоставление, сложение, приведение в порядок, определяет собой некое художественное объединение частей в одно целое. Композиция, являясь выражением отношения художника к содержанию, конкретизирует в зрительной форме идейный замысел и устанавливает в то же время порядок обозревания, порядок овладевания вниманием зрителя.

Композицией картины или фотокадра художник устанавливает порядок видения главных элементов своего произведения, концентрирует внимание зрителя на главном и подчиняет этому главному все иные дополняющие и как бы аккомпанирующие детали.

Установление посредством композиции последовательности восприятия различных элементов, из которых слагается произведение изобразительного искусства, естественно, облегчает восприятие его содержания. Изучение свойств отдельных элементов изобразительной формы и их сочетаний поможет мастеру-фотографу глубже воздействовать на зрителя своими произведениями, ярче и значительней раскрыть тему в изображении.

Невозможно указать рецепты композиций, при помощи которых изображение получилось бы наиболее выразительным, так как работа над композицией отнюдь не механическое выполнение установленных правил и узаконенных приемов. Нахождение композиционного решения определяется темой и сюжетной трактовкой этой темы художником. Поэтому в каждом отдельном случае каждый художник будет решать эту задачу по-разному.

Произведение изобразительного искусства, воспроизводящее в художественной форме явления действительности, должно обеспечивать единство зрительного впечатления.

На это направлены все средства изобразительной композиции. Предметы и фигуры изображаются не в случайном механическом сочетании, а только в их смысловой взаимосвязи; должно быть отделено главное от второстепенного и засоряющего внимание, наиболее ярко и выразительно показано это главное.

При построении изображения, при определении его границ и формата необходимо обеспечить возможность целостного зрительного восприятия всего изображения с любой неподвижной точки зрения. Это создаст наибольшую реалистичность и целостность зрительного восприятия.

Среди различных факторов, определяющих изобразительную композицию и форму, существенную роль играет физиологическая оптика и, в частности, движение человеческого глаза при восприятии линий, форм и объемов.

Если перед зрителем находится плоское изображение трехмерного пространства, в котором свершается какое-либо событие, то человеческий глаз для восприятия этого изображения должен проделать некоторое движение, необходимое для того, чтобы охватить его глазом. Чем проще, естественнее будет движение глаза, тем легче «прочитается» то, что изображено.

Если художник стремится к постепенному раскрытию своего замысла в картине, то и путь обозрения этой картины глазом должен быть организован последовательно. Если, наоборот, он стремится к немедленному, мгновенному восприятию зрителем самого основного, то движение глаза должно также мгновенно охватывать изображение.

Композиционное решение плаката многим отличается от композиционного решения станковой картины и по технике выполнения и по методам изобра-

жения. Плакат является произведением искусства, которое рассчитано на мгновенное восприятие часто на большом расстоянии, среди уличного движения и иных факторов, мешающих сосредоточенному обозрению. Поэтому плакат должен привлекать к себе внимание остротой изображения; одновременно с этим само изображение во всех своих элементах должно быть построено так, чтобы оно могло быть «прочитано» глазом наиболее простым и коротким путем.

Картина или фотография может быть подвергнута более сосредоточенному и тщательному рассматриванию, и здесь движение глаза, а, следовательно, и восприятие может оказаться более замедленным. Однако и в том и в другом случае восприятие должно быть целостным, глаз должен охватывать изображение полностью.

Смысловая связь и сюжетное взаимодействие представленных в произведении изобразительного искусства предметов и фигур являются и основной композиционной связью, определяющей сочетание элементов изобразительной формы и их восприятие при рассматривании изображения зрителем.

В работе Галины Санько «Интересная книга!» (иллюстрация № 1) целостный зрительный охват кадра предопределяется построением, при котором все взгляды показанных на фотографии детей направляются к центру, где изображен читающий мальчик. Являясь смысловым центром изображения, читающий мальчик является в то же время и его изобразительным центром. Это построение целиком оправдано содержанием сцены.

В работе Санько дети сгруппированы вокруг центральной фигуры чтеца. Направление лиц и взгляды всей группы устремлены к книге и замыкают композицию, концентрируя внимание в пределах рамки изображения.

Облик читающего мальчика и окружающих его детей чрезвычайно выразителен. Четкой моделировкой света автор индивидуализирует каждое лицо во всей его простоте и выразительности. Фон, на котором изображены дети, в меру обобщен и приглушен, что способствует концентрации внимания на главном.

Живые детские лица, атмосфера внимания к чтецу, безыскусственное расположение объектов съемки в изображении делают работу Галины Санько особенно привлекательной.

Работа Д. Дебабова «На птичьем базаре» (иллюстрация № 2) — пример композиции, в которой сюжет построен по боковым осям изображения; физический центр кадра не является в данном случае смысловым и зрительным центром, так как внимание направлено сначала на стреляющего охотника, а затем по направлению выстрела к его цели, т. е. к пролетающим птицам.

Охотник и птицы увязаны композиционным смыслом и, как указано выше, находятся не в центре, а на боковых осях изображения. Таким образом, здесь композиция развернута. Автор нашел ясное изобразительное решение своему сюжету и сумел уловить для съемки интересный и выразительный момент.

Мы упоминали выше о целостном охвате изображения. Под этим понятием мы подразумеваем четкое восприятие пространства, изображенного на плоскости. Организация этого пространства сводится к тому, чтобы глаз «считывал» его с переднего плана в глубину или из глубины к переднему плану. Поверхность картинной плоскости будет как бы стеклом, за которым мы видим изображение, но глаз всегда должен иметь точки опоры на поверхности этого мнимого стекла, чтобы выйти, восприняв пространство, опять на поверхность изображения и таким образом охватить его зрительно.

Иллюстрация № 3 [4], изображающая «Термический цех», показывает наглядно те точки опоры глаза на картинной плоскости, благодаря которым глаз, начиная воспринимать пространство с первого плана, т. е. с человека, управляющего краном, расположенного ближе всего к зрителю (находящегося как бы на поверхности того стекла, за которым начинается пространство, изображенное в картине), углубляется дальше, в цех, и возвращается на поверхность картинной плоскости, опираясь на силуэт блока подъемного крана.

Таким образом, мы установили, что глаз, воспринимая пространство, изображенное на картине, проделывает движение в глубину по определенной кривой и снова возвращается на поверхность картинной плоскости, в результате чего создается целостный зрительный охват.

Иллюстрация № 4 «Прокатный цех» показывает, что, если глаз не имеет точек опоры и пути для выхода обратно на картинную плоскость, взгляд зрителя рассеивается и путается в изображенном пространстве. В этом случае глаз устремляется в глубину изображенного пространства и, воспринимая отдельные его детали, не охватывает картины в целом. Отсутствие организующего центра и зрительных точек опоры затрудняет восприятие и рассеивает внимание. Изображение будет воспринято не как единое целое, а как набор не связанных между собой деталей; подобное восприятие всегда затруднено и поэтому вызовет неудовлетворение зрителя, в лучшем случае оставит его равнодушным.

Точками опоры, определяющими организацию пространства на плоскости, являются передние планы либо рамка кадра. Явления и события объективной

---

[4] Здесь и ниже мы приводим несколько фотографий без указания фамилии авторов. Эти фотографии не были ранее опубликованы и специально подобраны автором для иллюстрации некоторых положений в книге.

действительности, привычные нашему глазу и сознанию, взятые в рамку и очищенные от всего засоряющего внимание, станут ясны для восприятия. Границы кадра помогут выделить основное.

Нахождение рамки кадра определяется выбором точки съемки, наиболее органичной для раскрытия смысла изображаемого события, а выбор точки съемки определяет расположение и взаимоотношение на картинной плоскости предметов, через сочетание и формы которых выражается содержание кадра.

Работа над расположением предметов, их взаимосвязью и отношением их к фону является основной работой над изобразительной композицией фотокадра.

Взять из того или иного события самое значительное и существенное, заключить его в рамку, найти эту рамку — это уже акт художественного воспроизведения действительности, ибо определение рамки кадра должно предусматривать очищение от всех засоряющих внимание второстепенных деталей, мешающих восприятию основного содержания.

Фотограф-художник, особенно документалист, при выборе рамки кадра должен находить эту рамку в самом объекте изображения. Казалось бы, он чрезвычайно скован в своей работе натурой и целиком от нее зависит, не имея возможности что-либо в ней изменить, будучи вынужденным документально воспроизвести видимое. Однако, ознакомившись с возможностями фотографической изобразительной интерпретации явлений действительности, мы увидим, что и в фотографии есть очень широкие возможности для творческой трактовки изображения и подчинения ее изобразительных элементов основной идее произведения. Здесь на помощь фотографу должна прийти творческая изобретательность и умение использовать все современные оптические и светотехнические возможности своего искусства.

Одной из главных возможностей организации материала является, как мы говорили выше, нахождение точки видения аппарата.

Нахождение точки видения аппарата сводится к тому, что для расположенных в пространстве фигур и предметов должно быть найдено ясное распределение их на плоскости изображения.

Расположение предметов и фигур в пространстве определяется прежде всего конкретным содержанием кадра. Композиция изображения лишь тогда будет соответствовать жизненной правде, если изображенные па плоскости фигуры и предметы будут «ясно читаться» т. е. будет ясно их пространственно-логическое расположение и смысловая взаимосвязь.

Фотографическое изображение пространственно. Следовательно, явление постепенного уменьшения предметов, уходящих вдаль, наблюдаемое нами в

реальном пространстве, т. е. перспективу, мы будем наблюдать и в фотографии. Различаются два вида перспективы: линейная и воздушная, или тональная.

Линейная перспектива выражается, как мы указывали выше, в том, что одинаковые по величине предметы, будучи удаленными от зрителя на разные расстояния, покажутся ему тем меньше, чем дальше они удалены.

К тональной перспективе относится явление смягчения контрастности между освещенными и теневыми частями предметов и фигур по мере их удаления от зрителя. Вопросом о тональной перспективе мы займемся ниже, здесь мы лишь упомянули о ней для того, чтобы вновь вернуться к вопросам линейного построения.

Итак, чем дальше удален предмет, тем меньше покажется он сам и тем более короткими будут образующие его линии; кроме того, согласно законам физики параллельные линии, в натуре перпендикулярные изобразительной плоскости, являющиеся как бы продолжением взгляда при столкновении с плоскостью изображения (в данном случае с рамкой кадра), перестают быть параллельными и сходятся в определенной точке (она может быть математически рассчитана), называемой главной точкой схода.

Главная точка схода лежит на уровне глаз зрителя, и этот уровень определяет высоту линии горизонта.

Если предмет расположен под углом к зрителю, то линии его сторон сходятся в боковых точках схода.

Если точка видения перемещается, то перемещается и линия горизонта, перемещаются и точки схода, изменяется конфигурация линий и изменяется, таким образом, линейное построение. Изменение точки видения вместе с тем изменяет пространственные соотношения, по-разному раскрывая пространство и расположенные в нем предметы и фигуры.

В фотографии перспективные явления зависят от угла зрения объектива, следовательно, от его фокусного расстояния.

Таким образом, мы видим, что линейное построение изображения в фотографии определяется точкой видения объектива; при малейшем перемещении объектива по горизонтали или по вертикали изменяется и соотношение в распределении предметов и фигур в изображении, а, следовательно, меняются их линейные очертания, т. е. оптический рисунок.

Мы видим также, что в фотографии точка съемки определяет оптический рисунок, т. е. линейные очертания предметов и фигур, благодаря которым зритель различает их форму.

Перемещение точки видения объектива дает фотохудожнику возможность

заниматься линейной интерпретацией, т. е. изменять оптический рисунок в соответствии со своим изобразительным замыслом, облегчая восприятие этого замысла.

Фотохудожник в каждом отдельном случае находит такие перспективные решения, которые наиболее ясно изображают пространство и находящиеся в нем предметы и фигуры.

Случайное, необдуманное перспективное построение, обусловленное неправильным выбором точки видения, дает неверное представление об объекте съемки и искажает основной смысл изображения. Предметы или фигуры, вместо того чтобы выглядеть, например, величественными, монументальными, могут показаться зрителю приниженными, невыразительными; какая-либо мелочь неожиданно займет центральное место и т. п.

При правильном выборе точки видения линия горизонта и точки схода подчеркнут форму предмета, выявят его качества, усилят зрительное впечатление и тем самым ярче донесут до зрителя основное содержание изображения.

Выбор точки видения обусловливается общим композиционным замыслом фотографии. Высота горизонта, определяющаяся точкой видения аппарата, играет существенную роль в изобразительной композиции. Если сюжет изображаемой сцены развертывается в глубину, то для того, чтобы фигуры первого плана не заслонили собой всего пространства и фигур, расположенных в глубине, необходим высокий горизонт, который создаст более ясное и выразительное изображение, чем низкий. При фронтальном же, т. е. параллельном плоскости картины, построении изображения, когда сюжет выражен в действии фигур первого плана, применение низкого горизонта выразительно подчеркнет эти фигуры и очистит их от второстепенных элементов, находящихся на заднем плане, так как при низком горизонте фигуры переднего плана станут выше, а фигуры заднего плана снизятся в изображении, что поможет вызвать у зрителя впечатление монументальности первопланных фигур.

Мы видим, таким образом, что перспектива, выбор той или иной высоты горизонта существенно влияют на характер изобразительной композиции и организуют процесс восприятия изображения, направляя внимание зрителя на то место изображения, где находятся главные фигуры и главные события. Выбор высоты горизонта, т. е. точки видения, кроме того, содействует усилению связи между зрителем и изображением, усилению воздействия на зрителя в направлении, соответствующем замыслу.

В фотографии, как мы говорили выше, перспектива определяется фокусным расстоянием применяемых объективов. Применение короткофокусных

объективов с широким углом зрения создает возможность съемки предметов с очень близких расстояний и при этом на снимках резко увеличиваются перспективные сокращения. Благодаря этому оптическому свойству может быть достигнуто увеличение глубины изображаемого пространства и резкое увеличение фигур или предметов переднего плана относительно фигур и предметов дальнего плана. Резкое перспективное сокращение всегда будет усиливать впечатление движения в глубину изображенного пространства.

Эта способность к деформации пространства при умелом использовании обогащает фотографию новыми средствами художественной выразительности. Однако пользоваться этими средствами должно в определенных пределах, не искажая внешней формы предметов и подчиняя средства выразительности раскрытию основной идеи произведения.

Мастеру-фотографу при выборе угла зрения, т. е. фокусного расстояния объектива и высоты горизонта, необходимо всегда исходить из того, что основной его целью является достижение художественной правды. Неправильно выбранная высота горизонта, чрезмерно широкий угол зрения могут привести к чрезмерному искажению реальных очертаний предметов и пространства.

Иллюстрация № 5 «Лыжник» является примером того, до какой степени точка съемки может искажать фигуры, а, следовательно, искажать и содержание фотокадра.

На снимке изображен лыжник в момент прыжка с трамплина. Слишком низко взятая точка вырывает объект из окружающей обстановки, перспективно искажает его настолько, что всякие реальные очертания человеческой фигуры и ее движения пропадают — зрителю становится непонятным содержание картины.

При выборе точки съемки мастеру-фотографу следует стремиться к тому, чтобы его изображение было полностью понятно зрителю как по логике расположения предметов в пространстве, так и по смыслу их взаимодействия.

Невозможно дать точные указания, как технически найти в каждом отдельном случае правильную точку съемки, и какая именно точка видения окажется абсолютно правильной.

Число точек видения на каждый объект может быть бесконечным, однако во всех случаях нужно стремиться к нахождению той единственной точки видения, которая наиболее полноценно и ярко выявит сюжетное содержание. Только она и будет правильной.

В одном случае массовая сцена, снятая сверху, даст правильное представление о количестве людей и их взаимодействии; в другом случае то, что здание или человеческая фигура сняты снизу, подчеркнет монументальность и очи-

стит очертания объекта съемки от засоряющих внимание деталей, которые были бы видны при съемке этого же объекта сверху. Всех случаев перечислить невозможно; художественный вкус фотохудожника, понимание конечной цели, к которой он стремится в своей работе, знание свойств различных элементов изобразительной композиции помогут ему в каждом отдельном случае найти то или иное решение.

V

.

ЛИНИИ И ЛИНЕЙНЫЕ ПОСТРОЕНИЯ

Рассматривая изображение, зритель воспринимает форму и величины предметов, их расположение в пространстве через соотношения цвета, тона и линий; благодаря линейной перспективе он воспринимает пространство, определяет степень удаленности фигур и предметов друг от друга и их взаимосвязь.

Наблюдая линейные изображения — карандашные рисунки, выполненные без заполняющего тона или цвета, нетрудно убедиться в том, что линейные очертания могут дать ясное представление о пространстве, изображенном на плоскости, форме предметов и объеме, если перспективное построение выполнено правильно.

Являясь элементом, ограничивающим поверхность, линии определяют формы поверхностей предметов и фигур. Линии по своему характеру и направлению разнообразны: они могут быть прямыми, наклонными, зигзагообразными, кривыми, они могут быть плавными и резкими. И каждая линия в композиции производит определенное зрительное впечатление. Линии и комбинации линий способны привлекать взгляд, а, следовательно, направлять внимание зрителя при восприятии им изображения так же, как иные элементы изобразительной композиции.

Восприятие формы зрительно связано с физиологическим раздражением нашего глаза, и нетрудно заметить, что характер и очертания линий, их форма будут вызывать разное движение глаза и разное раздражение, следовательно, и различное зрительное впечатление. Вместе с тем зрительное впечатление не является чем-то беспредметным, связанным только со зрительным восприятием линии, оно всегда связано с реальными представлениями об окружающей нас предметной действительности. Видимое нами в жизни пространство, природа всегда выражены тем или иным сочетанием линий. Безбрежные поля, равнины, спокойное море вызывают у зрителя соответствующее состояние покоя, определяющееся неким пространственным однообразием. Возвышающиеся на равнине высокие деревья, здания, вздымающиеся к небу высокие трубы заводов, естественно, нарушают это однообразие и спокойствие и по своему смыслу и по своим очертаниям. Состояние зрителя, рассматривающего изображение улицы города, заводского пейзажа и т. п., отличается от состояния его, когда он наблюдает безбрежные поля или спокойное море.

Естественно, что то или иное настроение при наблюдении природы опре-

деляется содержанием наблюдаемого явления. Мы можем также установить, что это содержание всегда, так или иначе, выражается различным сочетанием линий. Форма спокойного моря выражается горизонтальной линией, определяющей гладкую и спокойную поверхность воды и линии горизонта. Бурное море выражено разнообразными зигзагообразными и диагональными линиями, воссоздающими контуры бушующих волн.

В изобразительном искусстве жизненное явление, изображенное на плоскости картины, также будет вызывать у зрителя те или иные состояния и чувства, и чувства эти также будут определяться, прежде всего, содержанием произведения. Но нетрудно заметить, что правильно найденное сочетание линий всегда будет содействовать более яркому и отчетливому восприятию зрителем произведения искусства.

Таким образом, соответствующее содержанию произведения линейное построение всегда поможет легче «прочитать» это содержание.

Мы можем наблюдать в жизни, что природа, люди, в зависимости от состояния, в котором они находятся, принимают различные линейные очертания. Линейные очертания спокойно стоящего человека отличаются от очертаний бегущего; если первые в основном склонны к вертикалям, то очертания бегущего человека зигзагообразны или диагональны. Очертания деревьев в спокойную погоду отличаются от очертаний деревьев, гнущихся от ветра.

Линейные сочетания, какие мы видим в жизни, будучи воссозданными в произведениях изобразительного искусства, способны выражать и характеризовать те или иные состояния покоя или движения по ассоциации.

Зигзагообразные линии вызывают при восприятии состояние беспокойства вследствие беспокойного, скачущего движения глаза, вынужденного часто менять направление взгляда. Может быть, это в какой-то мере связано с ассоциативным представлением о молнии, выраженной в природе зигзагообразной линией; может быть, здесь имеют место и другие ассоциативные сопоставления, перечислить которые невозможно. Однако ясно, что раздражения эти связаны с нашими реальными представлениями о предметной действительности, с нашими конкретными впечатлениями от явлений окружающего нас мира.

Горизонтальные прямые линии глаз воспринимает спокойно, без толчков и перемен направления. Здесь при сопоставлении с реальной действительностью ассоциативно возникает образ широких степных горизонтов или спокойного моря. Вертикальные линии подчеркивают впечатление высоты, стройности, торжественности; вспомним высокие знамена на физкультурных парадах, торжественность высоких зданий, обелисков, высокие деревья. Диагонали

из-за оптических свойств нашего глаза создают впечатление неустойчивости и этим самым подчеркивают движение. Из этого следует, что линейные сочетания, которые мы видим в жизни при наблюдении природы, будучи перенесенными в изображение, всегда станут подчеркивать те или иные состояния покоя или движения, соответствующие явлениям реальной действительности, которые вызывают в нас определенное эмоциональное состояние.

Естественно, что линия, способная вызвать зрительное раздражение, или комбинация линий, линейное построение, не создают еще художественного образа, воздействующего на зрителя, ибо линия или сочетание линий беспредметны.

Поэтому, говоря о зрительном впечатлении, вызываемом теми или иными линиями, подразумевается, что мы говорим о предметах и реальной действительности, изображенных посредством тех или иных линий. Линия — только средство изображения, но средство чрезвычайно выразительное, помогающее характеризовать изображаемые явления, фигуры, людей, предметы.

Изображая явления, фигуры и предметы, мастер-фотограф, естественно, должен стремиться найти в расположении объектов съемки наиболее соответствующее избранной им теме сочетание линий, то сочетание, которое поможет ему с наибольшей выразительностью раскрыть содержание своего замысла.

Поскольку изображение в фотографии образуется не одной линией, а комбинацией, сочетанием линий, определяющих очертания фигур и предметов, фотографу необходимо видеть и учитывать основной поток линий и организовывать их направление, иначе линии будут пересекаться, путаться, путая этим самым линейные очертания предметов.

Комбинация линий, определяющая очертания форм предметов и фигур в изображении, образует его линейное построение. В любом линейном построении всегда одна линия или группа линий, сходных по своему направлению и характеру, будет превалирующей. По этой главной линии или группе линий, привлекающей наш глаз, мы можем судить о характере линейного построения.

Линейное построение является одним из главных элементов изобразительной композиции, ибо оно связывает разрозненные элементы изображения, придавая ему крепость и целостность и тем самым содействуя восприятию основного замысла художника.

Сознательное выделение в изобразительном построении группы основных линейных очертаний, которые в зависимости от их характера воздействуют на зрителя по ассоциации с реальной действительностью, также помогает наиболее полному раскрытию заложенной в изображении идеи.

Одни и те же предметы и фигуры, подчиненные разному линейному по-

строению, в зависимости от характера этого построения воспринимаются нами по-разному и могут приобретать различные изобразительные качества. Характер линейного построения, так же как и характер линии, может вызывать различное движение нашего глаза, следовательно, различное впечатление от изображения предмета. Предметы, очертания которых подчинены ведущей горизонтали, будут производить впечатление иное, чем те же предметы, расположенные по ведущей диагонали или заключенные в треугольник.

Часто в обиходе мы употребляем выражения: «композиция по диагонали», «композиция в треугольнике». Такие определения неверны, потому что под композицией понимается явление значительно более широкое, объединяющее весь комплекс оформления зрительных элементов и выбор этих элементов для решения темы. Здесь же речь идет не о композиции, а о линейном построении, являющемся одним из ее элементов.

Рассмотрим характер восприятия самых распространенных линейных построений и его значение для восприятия изображения в целом. Когда мы говорим: линейное построение по горизонтали, по вертикали или построение по треугольнику или овалу, то это не означает, что все изображенные предметы точно расположены по этим линиям или точно вписаны в геометрические фигуры. Под приведенным выше определением мы понимаем случаи, когда очертания изображенных предметов и их расположение и взаимодействие подчинены основному ведущему направлению линий, характерных для той или иной геометрической фигуры.

То же, что мы говорили о горизонтальных линиях, присуще и построению по горизонтали. Горизонтальное построение способствует движению глаза из края в край изображения и дает ощущение ширины, простора, спокойствия и беспредельности пространства, продолжающегося и за рамками кадра. Горизонтальные построения чаще всего встречаются при изображении природы, пейзажа. Если пейзаж ничем по краям не замыкается и не пересекается вертикальными линиями, (здания, деревья и т. п.), изображенное в нем пространство будет казаться неизмеримо большим, чем в случае, когда в кадре есть элементы, пересекающие горизонталь.

Иллюстрация № 6 «Высокогорное озеро» (автор Г. Зельма), показывающая своеобразие и прелесть одного из отдаленных уголков нашей Родины, является примером такого линейного построения, когда основные горизонтали ничем не пересечены, т. е. усилено представление о широте пространства, продолжающегося и за рамками изображения.

Вертикальные построения предусматривают восприятие изображения снизу вверх и встречаются часто там, где требуется выражение торжественно-

сти, величия, приподнятости и высоты.

Иллюстрация № 7 «Осенний пейзаж» (автор Е. Умнов) является примером вертикального построения, благодаря которому усиливается впечатление высоты деревьев и все изображение приобретает стройность и величественность.

Построение по диагонали характеризует движение и подчеркивает его. Определяется такое впечатление тем, что глаз, производя диагональное движение, мгновенно воспринимает резкое сокращение пространства, находящегося по одну сторону диагонали, либо резкое его увеличение. Сокращение или увеличение пространства, естественно, ассоциируется с движением. Наряду с тем, что диагональ усиливает впечатление движения, она обладает еще способностью уводить глаз зрителя в глубину изображенного пространства. Если мы представим себе изображение железной дороги, уходящей вдаль, в диагональном построении, и по этой дороге на зрителя будет мчаться поезд, то мы заметим, что глаз, устремившись сначала в глубь изображенного пространства (по диагонали железной дороги) и встретив на пути движущийся поезд, устремится обратно (по линии его движения), чем усилится восприятие движения и пространства, а также взаимодействие между изображением и зрителем.

Для того чтобы движение было передано наиболее остро и выразительно, направление диагональных линий не должно ничем перебиваться. Диагональные линии, уводящие глаз за пределы изображения, усилят впечатление движения.

Если художник ставит себе задачей сосредоточение внимания зрителя на центре изображения, то линейное построение образуется обычно в пределах замкнутой геометрической фигуры, например, по треугольнику, овалу или кругу. (Речь здесь идет не о формате изображения. Прямоугольный формат изображения в своих пределах может вместить любое линейное построение в геометрической фигуре).

Выбор формата изображения, т. е. определение его горизонтальных и вертикальных пропорций, также имеет большое значение для изобразительного решения и всегда определяется темой изображения, сюжетом, реализующим эту тему предметно, и линейным построением изображения. Изображение высоких зданий или высоких фабричных труб на фотографии горизонтального формата уничтожит их высоту, потому что самый формат фотографии помешает движению глаза по вертикали, ограничит его.

Подчиняя линейное построение основному композиционному замыслу, следует учитывать свойства линий и подбирать такие сочетания их и такой

формат изображения, которые будут наиболее полно соответствовать выявлению сюжетного содержания. Не следует, однако, понимать сказанное выше так, что наблюдения линий и линейных построений в произведениях искусства и в жизни всегда закономерно вызывают то или иное впечатление и что для достижения соответствующего эффекта в композиции изображения достаточно найти подчеркивающую его линейную характеристику. Линейная характеристика может иногда и контрастировать изображаемому событию, звучать не в унисон с ним. Но и в этом случае, т. е. если линейная характеристика сознательно противопоставлена изображаемому содержанию, она будет содействовать более углубленному раскрытию темы.

Представим себе изображение спокойного моря с гладкой зеркальной поверхностью и ясного неба над ним. Все построение выполнено по горизонтали. Из спокойной глади воды едва выступает перископ подводной лодки. Изображению предпослана надпись: «Враг притаился». Здесь горизонтальное построение будет контрастировать изображенной теме, и спокойствие моря усилит ощущение напряженности и настороженности.

Смысл происходящего события всегда будет определять состояние чувств, вызываемое изображением у зрителя. Линейное же построение поможет только ярче выразить и определить стремление автора, сопутствуя и подчеркивая это состояние изобразительно или своим несоответствием изображаемой теме, т. е. контрастом с ней, вызывая соответствующую реакцию.

В прекрасном фотокадре Д. Дебабова «Тучи над Байкалом» (иллюстрация № 8), согретом большим чувством любви к природе родной страны, мы можем видеть, как спокойный на первый взгляд пейзаж с четко выраженными горизонталями, определяющими спокойную гладь озера, сочетается с нависшей тучей, по диагонали пересекающей небо и придающей этому спокойному, величественному пейзажу элементы динамичности.

Мы говорим, что обилие вертикалей создает иной зрительный эффект, чем обилие горизонталей, и этим в соответствии со своим замыслом надлежит руководствоваться фотохудожнику. Известно, что горизонтали определяют ширину, вертикали — высоту. Направление линий привлекает взгляд зрителя и способствует созданию оптических иллюзий.

Если взять два одинаковых по размерам квадрата *А* (рис. 1) и *Б* (рис. 2) и разделить их равным количеством линий один горизонтально (*А*), а другой вертикально (*Б*), то квадрат, разделенный горизонтально, будет казаться шире, чем разделенный вертикально, а квадрат, разделенный вертикально, длиннее, чем разделенный по горизонтали.

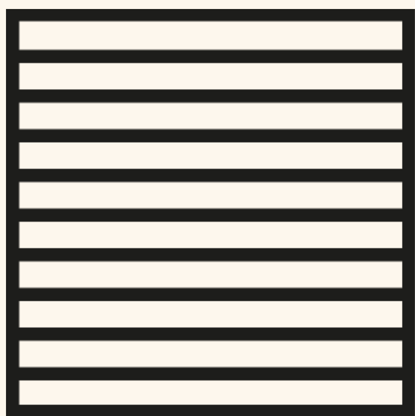


Рис. 1

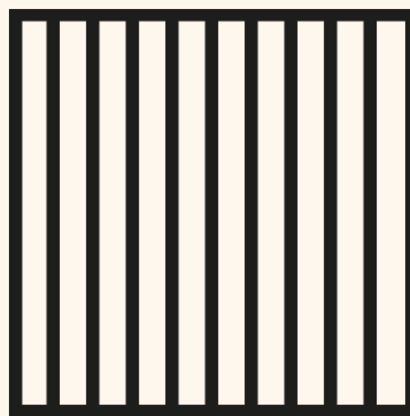


Рис. 2

Если взять два одинаковых отрезка прямой линии *АБ* (рис. 3) и *ВГ* (рис. 4) и к отрезку *ВГ* провести под различными углами две группы пересекающих его параллельных линий, то этот отрезок нам покажется не прямым, а изломанным.

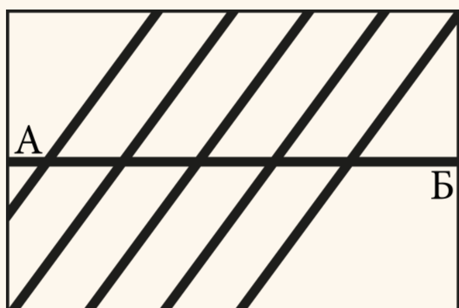


Рис. 3

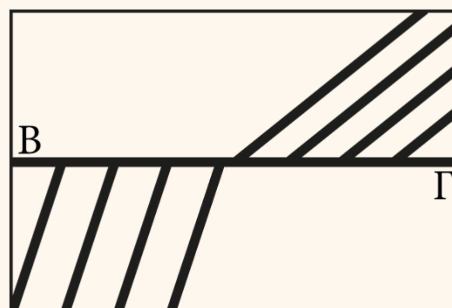


Рис. 4

Благодаря этим оптическим свойствам глаза может быть создано множество разнообразных оптических иллюзий, которые часто помогают мастеру-фотографу умелым подбором пересекающихся линий изменять зрительное впечатление от фигур и предметов соответственно своему замыслу.

Поэтому свойства оптических иллюзий, создаваемых комбинациями линий, должны быть также знакомы мастеру-фотографу.

Не следует, однако, думать, что изучение произведений изобразительного искусства поможет нам вывести определенные законы построения и создать рецепты, следуя которым фотограф будет выразительно решать свои произведения. Все попытки канонизации построений изобразительной композиции всегда выльются в холодную, рассудочную беспредметность. Задача изобразительной композиции определяется необходимостью правдивого и выразительного отображения реальной действительности и не должна преследовать

цели подгонки материала под стандартные формы того или иного линейного построения.

Композиция — это осознанная автором форма художественного выражения своего замысла во всех его элементах и слагаемых, а не сведение линейного построения к формам какой-либо геометрической фигуры.

Изучение произведений изобразительного искусства, изучение природы, понимание явлений современной действительности помогут фотохудожнику найти зрительное выражение своего произведения, его композицию. Знание возможностей своего искусства, умение пользоваться этими возможностями помогут ему найти ту наиболее яркую и выразительную форму, которая будет полностью раскрывать тему произведения.

VI

·

ТОН

Поскольку в реальной действительности пространство, все предметы и фигуры трехмерны, материальны и, помимо своих линейных очертаний, имеют еще и заполняющий эти очертания объем, массу материала, из которого состоят, и фактуру — поверхность этого материала, изобразительное искусство для реалистического отображения жизни пользуется цветом и тоном.

Каждый предмет имеет присущий ему цвет соответствующей интенсивности.

Если мы говорим, что предмет окрашен в синий цвет, это еще не дает точного определения, так как синий цвет может обладать множеством оттенков и иметь большое количество ступеней яркости; он может быть темным или светлым в зависимости от освещения и свойства поверхности поглощать или отражать свет. Степень яркости будет определяться силой освещения и свойством всякой поверхности тела поглощать или отражать падающий на нее свет.

В черно-белой фотографии мы изображаем все в цветовой гамме — от черного через оттенки серого до белого. Несмотря на некоторую условность такого изображения, оно обладает способностью достаточно ясно отображать многокрасочную натуру. Различные цвета в черно-белой фотографии будут нами восприниматься как определенные ступени черно-белой цветовой гаммы, а та или иная ступень этой гаммы будет образовываться степенью яркости, т. е. светлотой того цвета, в который окрашен предмет, и силой этого цвета, т. е. тоном.

Под тоном, таким образом, понимается сила цвета, а в черно-белой фотографии — определенное место в шкале, содержащей гамму оттенков от черного до белого. В черно-белой фотографии все свойства цвета и яркости цвета несет на себе тон. Серая тональная гамма фотографического изображения должна воссоздавать цветовую гамму предметного содержания действительности; тоном должно передаваться впечатление о цветотональности природы.

Наблюдая образцы произведений фотографического искусства, нетрудно убедиться в том, что подбором тонов фотохудожники добиваются в черно-белой фотографии впечатления, равного получаемому от цветной многокрасочной натуры, и при восприятии этих изображений зритель забывает о

действительном цвете изображенных предметов. Из этого следует, что тон является основой и главным изобразительным средством фотографического изображения. Фотохудожнику необходимо изучать свойства тона и тональных построений.

Тон передает цвета предметов, соотношения яркостей этих цветов в натуре и светлоту этих цветов.

Наиболее светлый цвет белый. Наиболее темный — черный. Чем светлее цвет, тем более он приближается к белому; чем темней, — тем ближе он к черному.

Видимость предметов или фигур, окрашенных в тот или иной цвет, отличается друг от друга тем, что они отражают и поглощают разные количества падающего на них света в зависимости от цвета, в который окрашены материалы, из которых предметы сделаны, и от структуры поверхности этих материалов.

Способность к отражению и поглощению света делает предметы различными по своей светлоте, которая в свою очередь определяет силу тона в черно-белой фотографии. Правильной передачей цвета натурных объектов в фотографии следует считать правильно переданное соотношение яркостей цвета изображаемых предметов, т. е. то соотношение, какое видит человеческий глаз.

Различные цвета воспринимаются глазом с различной степенью яркости.

Так, например, самым ярким для нашего глаза является желтый цвет с длиной волны 556 миллимикрон. Для сохранения естественного соотношения тонов мы стремимся к тому, чтобы спектральная чувствительность пленки приближалась к спектральной чувствительности глаза; мы пользуемся фильтрами, абсорбирующими цвет, компенсирующими спектральную чувствительность пленки и меняющими градацию от черного к белому, т. е. меняющими тональное решение.

Градации и нюансы перехода от черного к белому могут быть неограниченно велики. Человеческий глаз может различать до 300 ступеней тональной шкалы. Естественно, что для передачи реального изображения нет надобности пользоваться всеми 300 оттенками, которые способен воспринимать глаз. Для правильного восприятия достаточно 24-30 оттенков, чтобы воспринять мягкие переходы от черного к белому, и 6-10 оттенков, чтобы переход этот выглядел контрастным.

При создании любого фотографического изображения чрезвычайно важным является решение тональной пропорции и установление преобладания

одного основного превалирующего тона посредством которого воспроизведены основные элементы изображения. Этот основной тон как бы характеризует изображение и воздействует на зрителя в необходимом автору направлении.

В черно-белой фотографии тональная пропорция является понятием до некоторой степени тождественным понятию «колорита» в живописи и в цветной фотографии, где под колоритом понимается подбор цветов и оттенков цвета.

Решение тональной пропорции — соотношения степеней и площадей черного и белого, определяется выбором тональной шкалы.

Если представить себе тона от самых темных до самых светлых, расположенные в порядке их постепенного возрастания либо к черному либо к белому, получится шкала-лестница, каждой ступенью которой будет определенный тон — ступень яркости.

На рис. 5 представлена длинная шкала тонов.

Рис. 6 и 7 показывают короткую (рис. 6) и контрастную (рис. 7) шкалы тонов.

Шкала длинная, когда переход от одной ступени к другой постепенен, и поэтому ступеней больше, или короткая, когда переход более резок, и ступеней поэтому меньше.

Фотохудожник определяет часть тональной шкалы, наиболее соответствующую принятому им изобразительному решению произведения. Намеченный им участок шкалы и будет главным, превалирующим тоном изображения.

Часто подробная тональная разработка, в которой использована большая часть тональной шкалы, становится затруднительной для обозрения из-за ряда подробностей, засоряющих восприятие картины ненужными деталями. Поэтому преобладание одного основного тона всегда будет являться средством обобщения и характеристики главной мысли произведения.

Установление тональной пропорции и сводится к определению основного тона и противопоставлению ему контрастирующих тонов, которые этот основной тон подчеркивают.

Так, например, если все изображение серо, или бело, то оно выглядит вялым и бесцветным, появившаяся же белая точка на сером или черная на белом сразу определит правильный акцент, оживит изображение и силой контраста подчеркнет серое или белое.

Интенсивность цвета в натуре, сила цвета или тон в фотографии, соотношения цветов и тонов способны вызывать то или иное зрительное впечатле-

ние.

Зрительное впечатление, получаемое от изображения, зависит от величины площади, занимаемой определенными тонами, и от пропорций этих площадей, а также от наличия тональных контрастов.

Так, например, светлые пятна, находясь в соседстве с темными, выглядят ярче, а будучи расположенными рядом с менее контрастными для них светло-серыми тонами, покажутся менее яркими. Преобладание темного подчеркивается всегда некоторым количеством самого светлого.

Таким образом, тон — степень яркости черно-белого цвета — это понятие относительное, оно всегда определяется соотношением тонов разной силы, т. е. тональным контрастом.

Если мы возьмем три квадрата различной светлоты, т. е. различного тона — черный, серый и светло-серый, и поместим в центре этих квадратов небольшие одинаковые по тону белые квадратики, то мы заметим, что квадратик, окруженный черным фоном, покажется нам самым светлым; квадратик на сером фоне покажется темнее, чем квадратик на темном фоне, а квадратик на светло-сером — еще темнее (рис. 8, 9, 10).

Из этого наблюдения ясно, что светлота, т. е. тон предметов или фигур, помещенных на определенном фоне, будет меняться в зависимости от контрастирующего воздействия фона.

Наряду с этим мы также будем наблюдать явление изменения пластичности, объемности и рельефности фигур и предметов в зависимости от тональности фона и контраста этой тональности с тональностью предмета или фигуры.

Чем темнее по отношению к предмету или фигуре будет фон, т. е. чем контрастнее будет тональное соотношение, тем резче выделятся контурные очертания — силуэт предмета или фигуры, тем затрудненнее будет восприятие его объемности и рельефа.

Чем менее контрастным будет тональное соотношение, т. е. чем ближе тональность фона будет к тональности предметов, тем мягче будет рисоваться их силуэт и тем лучше будет выявлена пластика при условии, что в первом и во втором случаях предмет или фигура освещены одинаково. Тональный контраст усиливает видимость линейных очертаний в изображении. Мягкое тональное решение усиливает пластическое восприятие.

В зависимости от наличия зрительных раздражителей черное и белое воспринимается неодинаково, точно так же, как неодинаково воспринимается черное или белое на различных фонах. Белое пятно на сером фоне восприни-

мается иначе, чем то же пятно на черном фоне. Белое пятно, помещенное на темный фон, покажется нам большим, чем такого же размера черное пятно, помещенное на светлый или белый фон (рис. 11, 12). Свойство светлых пятен, расположенных на темном фоне, казаться больше своей истинной величины объясняется свойством нашего зрения в первую очередь реагировать на светлое и яркое. А яркость светлоты пятна, расположенного на темном фоне, как мы говорили, увеличивается в зависимости от контраста.

Явление, заключающееся в кажущемся увеличении размеров светлого пятна под влиянием контрастирующих темных тонов, называется иррадиацией. С явлением иррадиации связано свойство некоторых тонов казаться выступающими и отступающими.

В черно-белой фотографии из светлых тонов выступающим будет казаться самый светлый, из темных — самый темный.

Умелое использование этих оптических явлений при работе над изображением поможет мастеру-фотографу создать зрительную иллюзию уменьшения или увеличения объемов изображаемых фигур и предметов и углубления пространства в соответствии с той общей художественной задачей, которая стоит перед автором.

Рассмотрим две фотографии Я. Халипа (иллюстрации № 9 и 10) — «Вид на Адмиралтейство» и «Столица Грузии Тбилиси». Обе фотографии сходны по своему изобразительному решению.

В поисках наибольшей выразительности автор пришел к несколько поверхностному декоративному решению и заключил изображения совершенно различных по природному ландшафту и архитектуре городов (Ленинград и Тбилиси) в сходные по своим очертаниям рамки переднего плана, изображающие колонны и арки.

Здесь сказалось естественное стремление автора наряду с общим пейзажем города показать и красоту архитектуры новых зданий; несмотря на некоторую декоративность построения, эта частная задача удачно решена автором. Однако следует отметить, что автору не удалось в этих фотографиях передать основное — особый индивидуальный характер Ленинграда и Тбилиси; в этом смысле декоративная рамка создала не индивидуализацию изображения, а нивелировку его.

Анализируя изобразительную форму этих произведений и их тональное решение, мы можем установить, что они являются ярким примером того, как при темном переднем плане ярче проступает изображенное за ним светлое пространство и, наоборот, как залитый светом передний план, привлекая вни-

мание зрителя, как бы не пускает его в глубину изображенного пространства. В изображении Ленинграда темный передний план определяет зрительный центр изображения па дальнем плане. Четко и ясно «читаются» очертания города и светлых зданий, являющихся основной темой изображения. Светлое как бы выступает, привлекая внимание зрителя.

Во втором изображении «Столица Грузии Тбилиси» передний план ярко освещен. Колоннада здесь ярче, чем простирающийся за ней город, и это, естественно, привлекает внимание зрителя к переднему плану. Колоннада воспринимается как главное в изображении, а город как фон, на котором изображена колоннада. Из-за светлого переднего плана город кажется темнее, несмотря на то, что фактически он также ярко освещен солнцем.

Психологи установили, что тяжесть (весомость) цвета зависит от его светлоты; чем темнее цвет, тем он тяжелее, чем светлее, тем он легче. Речь идет о сравнении цветов, находящихся в равных условиях и окрашивающих один и тот же материал.

Светлое облако будет нам казаться легче такого же по своим размерам и форме темного облака.

Впечатление весомости цвета связано также с впечатлениями, получаемыми нами от реальной действительности. Цвета, приближающиеся к цвету неба, воздуха, кажутся нам воздушными, прозрачными, легкими в противоположность цвету земли или цветам, напоминающим нам плотные, непрозрачные, тяжелые массы материала.

Точно такое же явление наблюдаем мы при разделении цветов на «холодные» и «теплые». Это подразделение базируется на том, что красно-желтые цвета приближаются к цвету теплых объектов — солнца, огня, и т. п., а сине-голубые — к цвету льда, воды, ночи и т. п.

Если рассмотреть три прямоугольника с размещенными вверху участками темного тона, а внизу — серого, мы заметим, что в первом прямоугольнике (рис. 13) черное покажется нам каймой, незначительным придатком к серому, в третьем прямоугольнике (рис. 15) черного слишком много, и оно давит на серое, а во втором (рис. 14) сочетание черного и серого будет наиболее уравновешенным.

Умелое нахождение пропорций темного и светлого поможет мастеру фотографии добиться искомого зрительного впечатления.

Если в цветном изображении цветовая гамма наряду с линейным построением помогает воздействовать на зрителя в нужном для раскрытия основного замысла направлении, то в черно-белой фотографии все эти функции несет на

себе наряду с линейным построением тональная гамма.

Ощущение весомости — тяжести или легкости — уже определяет наше психологическое состояние; кроме того, это состояние определяется еще и ясностью видения. Совершенно естественно, что темнота заставляет напрягать зрение, при свете же есть полная ясность видения окружающего.

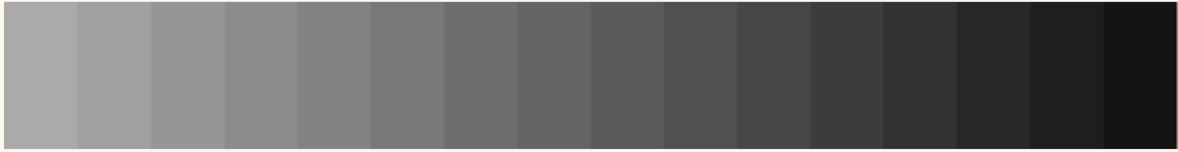


Рис. 5



Рис. 6

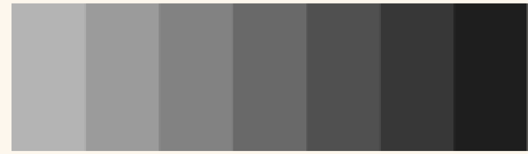


Рис. 7

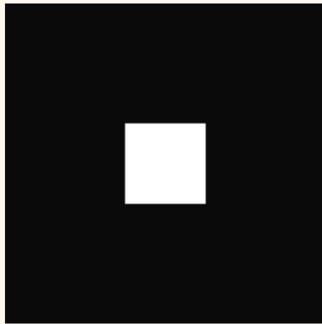


Рис. 8

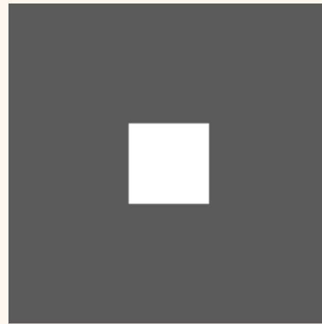


Рис. 9

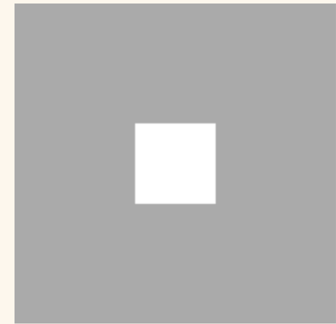


Рис. 10



Рис. 11

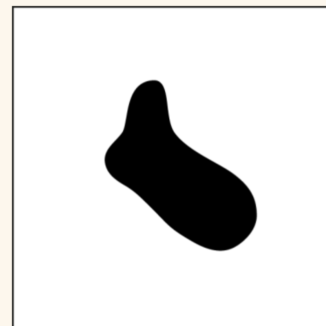


Рис. 12

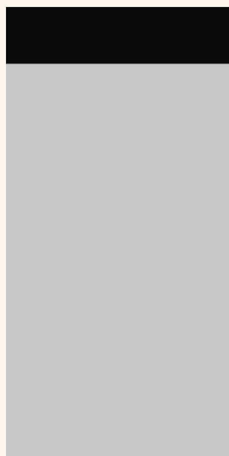


Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15

Комбинация светлых и темных тонов, т. е. исключение средней части тональной шкалы, создающей мягкие переходы от черного к белому, создаст изображения контрастные, быстро «читаемые»; такое соотношение благодаря возможности быстрого «чтения» его глазом подчеркивает впечатление движения и в то же время при преобладании черного над белым создаст представление о напряженности, динамичности.

Контраст тональных пятен остро воспринимается зрителем. Поэтому художники-плакатисты так часто и прибегают к контрастным решениям.

Говорить о воздействии на восприятие тех или иных тонов безотносительно к смыслу изображения и предметов, которые несут на себе ту или иную тональность, невозможно. Поэтому оценка воздействия тональности изображения на восприятие всегда зависит от конкретных условий, т. е. смысла и содержания конкретного изображения.

Работа А. Шайхета «Небо Москвы» (иллюстрация № 11) изображает облик нашей столицы в первомайский вечер.

Темный силуэт памятника Минину и Пожарскому, четко обрисованный на фоне неба, пронизанного лучами прожекторов, придаст изображению выразительную торжественность. Несмотря на темное тональное решение, изображение легко и прозрачно передает пространство, глубину неба и величие Красной площади. Найденные тональные соотношения, четкость проекции изображенных объектов — памятника, мавзолея, кремлевских башен — и вертикальное построение придают картине праздничность и гармоничность. Преобладание основного характеризующего тона делает изображение тонально целостным, не засоренным излишними деталями.

Изображение, выполненное в светлой части тональной шкалы с мягкими переходами, воспринимается замедленно, спокойно. Светлая гамма обеспечивает полную ясность изображения.

Работа Д. Дебабова «Северные куропатки» (иллюстрация № 12) является примером тонального решения в светлом участке тональной шкалы с мягкими постепенными тональными переходами. Черные точки глаз и черные клювы четче определяют тональную пропорцию и превалирующие светлые тона.

Выбор участков тональной шкалы при изображении, естественно, исключает из полной тональной шкалы ряд ее участков, а вместе с ними и излишне засоряющие внимание зрителя детали. Таким образом достигается зрительное обобщение и цельность зрительного впечатления.

Комбинации участков тональной шкалы создают в фотографии возмож-

ность восприятия пространства. Передача в изображении пространства достигается не только передачей перспективных изменений масштабов предметов, но и тем, как воспроизведена воздушная атмосфера среды, которая окружает предметы.

Воздушная среда часто имеет решающее значение при передаче расстояния, отделяющего один предмет от другого.

Тон обеспечивает возможность зрительного восприятия трехмерного пространства, изображенного на плоскости, так как предметы по мере их удаления от глаза зрителя благодаря плотности воздушной среды теряют яркость своей окраски и силу цвета и, таким образом, изменяются в тоне.

Воздушная среда обладает способностью затуманивать и вуалировать предметы и смягчать их резкие очертания. Мы называем это явление воздушной, или тональной перспективой.

Тональная перспектива, так же как и линейная, создает возможность зрительного восприятия трехмерного пространства на изобразительной плоскости.

Если в изображении отсутствуют элементы с ярко выраженной линейной перспективой, помогающей передаче пространства, на помощь приходит воздушная, или тональная перспектива, которая градацией тонов уводит глаз зрителя в глубину и так же, как и линия и линейная перспектива, определяет расположение и разноудаленность предметов. При изображении, например, массы людей на широком пространстве, деревьев и кустов в пейзаже восприятие пространства в основном возможно при помощи воздушной, или тональной перспективы. Тона предметов, постепенно ослабевающие в силе по мере удаления или усиливающиеся по мере приближения, создадут впечатление глубины пространства.

В работе Д. Дебабова «Пейзаж потухших вулканов (Камчатка)» (иллюстрация № 13), показывающей своеобразие и романтику северной природы, четко выраженная воздушная перспектива определяет глубину пространства и ясную читаемость планов.

В тональной, или воздушной перспективе принято различать планы. Первый план наиболее четкий и резкий относительно всего остального в изображении. Второй план с некоторым скрадыванием резкости очертания форм предметов. И, наконец, третий, где воздушная среда значительно скрадывает все детали, подробности форм фигур и предметов и обобщает их. В изображении не всегда присутствуют все три плана, оно может быть решено и в двух планах и даже в одном (крупный план).

Не обязательно сосредоточивать внимание зрителя именно на первом

плане. Оно может сосредоточиваться и на втором и на третьем, так как именно там могут быть изображены события или фигуры, имеющие решающее значение для восприятия темы. Первый план часто является вспомогательным, определяющим переднюю границу изображенного пространства и направляющим глаз зрителя в глубину.

Разработка планов может быть подробной или лаконичной и в зависимости от решения темы может быть сделана с использованием различных комбинаций участков тональной шкалы. Но главным условием действенного и четкого восприятия изображения будет гармоническое соотношение планов.

Свойства тональной шкалы, с помощью которой образуется фотоизображение, должны быть изучены фотохудожником, так как тон, являясь одним из основных элементов изобразительной композиции в фотографии, помогает реализации основной мысли и идеи автора в зрительной форме.

Тональная гамма во всех ее комбинациях и тональная перспектива сами по себе являются лишь средством изобразительного решения и никак не должны являться самоцелью, поэтому натура и окружающая нас действительность не могут быть у советского фотохудожника поводом для того или иного тонального решения. Только подчинение всех изобразительных средств раскрытию определенной темы в результате создает полноценное произведение изобразительного искусства.

На первый взгляд кажется, что возможности тонального решения изображения и выражения своей темы изобразительными средствами у фотохудожника чрезвычайно ограниченны, что связанный окраской предметов в натуре он не имеет возможности заниматься перегруппировкой и выбором тональной гаммы согласно своей теме и своему основному замыслу. Но нетрудно убедиться, что и здесь у фотохудожника широкие возможности.

Фотохудожник может подбирать соответствующую его тональному замыслу окраску предметов и располагать эти предметы в пространстве в соответствии с его замыслом и тональным построением, определяющим решение темы.

Если перегруппировка предметов затрудняет восприятие смысла изображаемого, на помощь приходит свет.

Благодаря способности света рисовать на светочувствительных пластинках или пленке изображение в черно-белой фотографии свет наряду с окраской изображаемых предметов является основным фактором образования тона.

Из этого следует, что в черно-белой фотографии сила цвета — тон — во многом зависит от количества света. Таким образом, различное количество

света, его направление и концентрация могут определять тон предметов, окрашенных в цвета, не поглощающие свет. Вследствие этого путем соответствующего освещения, можно производить тональные перегруппировки.

Изложенные утверждения, основанные на накопившемся в изобразительном искусстве и в фотографии опыте, помогут фотохудожнику в его работе над тональным решением своей темы, но никак не определят направления его художественного творчества, ибо тональное решение изображения — это задача в основном художественная, разрешение которой зависит в каждом отдельном случае от содержания.

VII

СВЕТ

Основным средством для получения изображения в фотографии является свет.

Благодаря свету человек видит окружающий предметный мир — пространство, и все, что в нем находится, воспринимает объем и форму предметов и определяет цвет и тон.

Световые лучи, отражаемые предметами и освещенным пространством, создают на светочувствительном материале фотографическое изображение.

Наряду с этой способностью рисовать изображение, свет является в фотографии и кинематографии основным средством творческого изображения предметной действительности.

Всякое освещение вызывает образование и распределение светотеней, которые обрисовывают объем и форму фигур н предметов.

Если в живописи или в цветной фотографии средством изображения объемной формы предметов являются цвет и свет, то в черно-белой фотографии таким средством является светотень, образующая тон. Свет лепит формы и выявляет объем.

Искусно примененный свет способен преображать натуру так, что изображение ее может приобретать различные качества. В соответствии с той задачей, которую поставил перед собой автор изображения, светом можно подчеркнуть или смягчить рельеф изображаемых фигур и предметов.

Мы знаем, что чем больше света отражает тело, тем оно кажется нам светлей; чем меньше оно отражает света, тем оно темней. Следовательно, от количества падающего на изображаемые тела света будет зависеть их светлота, т. е. тон. Распределение светотеней всегда связано с характером источника освещения. Распределение и характер светотеней, полученных при солнечном освещении, отличаются от получаемых при освещении искусственным светом, например светом настольной лампы.

При создании произведения изобразительного искусства чрезвычайно важна правильная передача в нем характера источника света, так как этим самым определяется время и место действия. Солнечное или лунное освещение, электрическое освещение или освещение от света, источник которого находится вне поля изображения, всегда будут соответственно характеризовать изображение.

Если перед нами будет несколько предметов с одинаковой поверхностью, окрашенных в разные цвета, не полностью поглощающие свет, применяя источники освещения различной интенсивности, мы можем достигнуть полного уравнения их в тоне. Применяя источники освещения различной интенсивности, мы можем также достигнуть впечатления, что предметы, окрашенные в более темные цвета, будут выглядеть более светлыми и, наоборот, более светлые предметы покажутся темными.

Мы заключаем отсюда, что свет является средством изменения и перегруппировки тонов и что образование тона наряду с естественной окраской предметов определяется светотенью. Так как свет является фактором образования и перегруппировки тона, то освещение изображаемых предметов, фигур и пространства должно находиться в соответствии с тональным решением изображения.

У фотохудожника могут быть две возможности освещения: первая, когда в его распоряжении есть осветительные приборы, которыми он может освещать объект съемки, по мере надобности передвигая их и устанавливая, направляя их и добиваясь этим самым нужного для его замысла распределения светотени, выявления объема и тонального решения; и вторая, когда он должен выбирать соответствующее его изобразительной задаче освещение. Тогда он должен или расположить объект наиболее выгодно по отношению к источнику света или дожидаться наиболее выгодного направления солнечных лучей, если съемка происходит на натуре.

Мы можем наблюдать в природе чрезвычайно интересные по цвету и живописности мотивы, которые, будучи снятыми в черно-бело-серых тонах, производят вялое бесцветное впечатление.

Ярко-зеленые деревья, синее небо, многокрасочные, освещенные солнцем цветы произведут в натуральной окраске яркое впечатление. Но в фотографии, будучи одинаковыми по тону, при плоском освещении они покажутся вялыми, бесцветными и однообразными. Если фотохудожнику нужно изобразить такой сюжет, он должен выждать нужного направления солнечных лучей, которые увеличат тени, изменят тон неба и произведут такую тональную перегруппировку, которая позволит выразительно и разнообразно по тонам изобразить этот объект.

Мы можем говорить о двух возможных методах освещения в фотографии: направленным и рассеянным светом. Освещение объекта направленным светом (свет солнца или осветительного прибора, освещающего объект съемки) образует светотеневой объемный рисунок изображения. Присутствие отра-

женного света при освещении направленным светом может до некоторой степени смягчить резкость теней и сделать изображение более пластичным, прозрачным в тенях и, таким образом, более воздушным. На натуре при солнечном свете рассеянным освещением является свет, отражаемый освещенными предметами и небом. При искусственном освещении существуют специальные приборы мягкого рассеянного света, состоящие из нескольких источников открытого точечного света.

Используя отраженный свет или источники рассеянного света, фотохудожник должен добиваться той или иной резкости светотени и, следовательно, различной пластичности и объемности изображения и различного его тонального решения.

Солнечный свет в зависимости от времени дня, времени года и облачности на небе может быть чрезвычайно богат и разнообразен по своему характеру. Прорываясь через облака, он может освещать объект пятнами, которые создают разнообразные по своей выразительности эффекты.

Если пользуясь солнечным освещением, фотохудожник вынужден в какой-то мере зависеть от него, то, пользуясь искусственным освещением, он является полновластным хозяином и может оперировать источниками света в соответствии со своим замыслом и принятым им тональным решением.

Распределение светотени в изображении, основанное на применении принципа светотеневого решения, обрисовывает форму предмета, выявляет его объем и определяет рельеф и структуру (фактуру) его поверхности.

При применении направленного света соотношения тонов будут меняться в зависимости от интенсивности освещения того или иного предмета. Значит, будет меняться и градация от черного к белому, т. е. тон. Изображение, полученное при пользовании таким методом, мы называем светотеневым, оно будет более контрастным и более объемным.

Работа М. Савина «В школьном радиоузле» (иллюстрация № 14), характеризующая умение автора заметить и изобразить все новое, что появляется в нашей повседневной жизни, и работа Е. Умнова «Урок географии» (иллюстрация № 15) являются примерами светотеневого решения кадра.

Автор фотографии «В школьном радиоузле» светом выделяет школьницу, держащую микрофон, являющуюся главной фигурой в изображении. Фигура мальчика, стоящего рядом, и очертания всех окружающих их предметов приглушены. Благодаря правильному светотеневому решению четко выявлен объем и форма освещенных фигур и предметов.

Интересна в смысле моделировки светом и правильного композиционного

построения и работа Е. Умнова.

И в этом случае автор выделяет светом главную фигуру в композиции — школьницу, отвечающую урок. Указка в руках девочки как бы ведет глаз зрителя к глобусу и смыслово увязывает фигуру школьницы с классом, с содержанием кадра, переданным в названии. Очень выразительна и второпланная фигура соседки по парте. Внимательные, настороженные глаза ее, устремленные за кадр, туда же, куда смотрит главное действующее лицо, подчеркивают внимание всего класса к чему-то происходящему за кадром, невидимому, к реплике учителя.

Недостатком светотеневого решения работы Е. Умнова является чрезмерная подсветка голов детей контровым светом. Отделяя фигуры от фона, эта подсветка в то же время создаст неестественный ореол, почти венчик, вокруг голов обеих девочек.

Вторым методом освещения, как мы указывали выше, является метод освещения рассеянным светом, применение которого дает тональный рисунок изображения. Объем и форма предметов, не измененные светотенью, определяются в нем контрастами тона. Тени в таком изображении почти отсутствуют. Свет спокойно и мягко лепит форму предметов. Однако градация тонов, рисующая объемы и формы предметов, сама по себе является фактически переходом от света к теням, не имеющим здесь резкого линейного очертания, прозрачным и начинающимся мягко, плавно. Тональное изображение воспринимается нами как более плоскостное, чем светотеневое.

Работа Я. Халипа «На рейде» (иллюстрация № 16) является примером тонального изображения. Плоское мягкое солнечное освещение, равномерно распределяющееся по всем компонентам изображения, образует тональный рисунок, пластично передающий фактуру воды и линейные очертания яхты; объемность подчеркнута мало и благодаря этому изображенная яхта выглядит легкой и изящной.

Примером рассеянного освещения на натуре является дневное освещение в пасмурную погоду. Для такого освещения характерна равномерность распределения, слабое выявление объема объекта наблюдения, относительное сохранение природной тональности предмета, а также отсутствие контрастов света и тени (соотношения тональностей в этом случае сохраняются такими же, как мы наблюдаем их в натуре).

Рассеянным светом, образующим тональное изображение, пользуются тогда, когда сюжет требует тонких тональных переходов и спокойного восприятия.

В объектах, достаточно разнообразных по форме и по тональности, освещение направленным светом может образовать излишнюю пестроту из-за множества резких светотеней. В таких случаях дополнительное освещение рассеянным светом уберет резкую светотень и поможет более спокойному восприятию изображения.

Если предметы имеют слабую моделировку форм, слабо выраженный объем, то выявления этого объема можно добиться, только используя направленный свет.

Человеческие лица, освещенные рассеянным светом, в тональном изображении могут быть переданы в достаточной мере пластично. Невозможно указать преимущества одного метода освещения перед другим, точно так же, как невозможно указать, в каких случаях пользоваться тем или иным методом освещения.

Метод освещения должен определяться фотохудожником каждый раз в зависимости от характера изображаемого материала, темы и содержания его.

Выше мы говорили, что свет определяет видимость объема и формы предмета. Рассмотрим же, как влияет свет на восприятие объема, формы и материала предметов в изображении.

Каждый предмет, существующий в действительности, состоит из какого-либо вещества, образующего его массу. Масса предмета занимает в пространстве определенное место, т. е. образует его объем. Объем этот ограничен очертаниями, зависящими от сочетания выпуклостей и впадин на поверхности массы предмета, которые и образуют внешнюю его форму. Таким образом, внешний вид предмета определяется его объемом и формой.

Ощущение объема и выпуклости предмета на изобразительной плоскости фотографии создается градациями светлых и темных тонов. Предметы по своей форме могут быть разнообразными. В одних форма может быть выражена ярко и отчетливо, в других — расплывчато и неясно. В одних предметах форма может быть округлой, плавной, в других — резкой и угловатой.

Свет, моделирующий форму предметов, распределяется на их поверхности согласно закону физики, гласящему, что освещенность обратно пропорциональна квадрату расстояния. Таким образом, при направленном свете или свете, падающем перпендикулярно плоскости предмета, все выпуклые его места будут освещены более ярко, чем впадины, так как выпуклые места будут находиться ближе к источнику света, чем впадины. Это впечатление может быть усилено в той или иной мере, если свет будет падать не перпендикулярно плоскости предмета, а под углом, образуя таким образом тени от выпуклостей.

Из этого следует, что расположенный соответствующим образом по отношению к изображаемым предметам свет может в той или иной степени усиливать впечатление формы и объема в изображении или ослаблять его в зависимости от требований и трактовки фотохудожником своей темы.

Свет, скрадывающий тени, уравненный во всех плоскостях, образующих форму предмета, сделает его изображение плоским. Наоборот, свет, подчеркивающий разницу яркостей разноудаленных плоскостей предмета, подчеркнет выпуклость и объемность его в изображении. Для получения того или иного эффекта освещения, характеризующего объем и форму предметов, фотохудожник пользуется, как мы говорили выше, солнечным или искусственным освещением. На натуре он добивается нужной ему резкости светотеней, либо выжидая время, когда небо покрыто облаками и яркость солнечного света смягчается и появляется большая прозрачность в тенях, либо добиваясь нужной прозрачности в тенях при помощи отражательных экранов или зеркал. При искусственном освещении соответствующее распределение осветительных приборов помогает добиться глубины или прозрачности теней.

Тождественность градаций светотени в изображении, полученном при съемке и в натуре, отнюдь не гарантия хорошего качества изображения. Градация светотени в натуре далеко не всегда достаточно хороша для обеспечения пластической обработки изображаемых предметов. Поэтому фотохудожник может изменять эту градацию, подчиняя ее своему художественному замыслу.

Наряду с объемом и формой предметов в реалистическом изображении должно быть передано представление о материале, из которого предмет сделан. Каждый материал внешне характеризуется плотностью массы и весом. Эти впечатления складываются из нашего представления об окружающих нас конкретных предметах. В жизни мы знаем, что железо тяжелее дерева, в изображении это впечатление достигается правильной передачей видимой структуры поверхности объекта.

Ощущение упругости, мягкости, твердости, легкости или тяжести, плотности или пористости характеризует материал, из которого сделан предмет, и дает, таким образом, полное о нем представление. В изображениях, где не передано ощущение веса — тяжести изображенных предметов, нет характеристики материала, из которого предметы сделаны, все выглядит легким, нематериальным, картонным, следовательно, не соответствующим реальной действительности.

Материальная характеристика предмета и ощущение его веса передаются в изображении через показ поверхности этого предмета — его фактуры. Под

фактурой материала в изобразительном искусстве мы понимаем структуру его поверхности. Внешне мы можем судить о том, из какого материала сделан предмет, только по структуре его поверхности. Выявить в большей или меньшей степени эту структуру мы можем только при помощи света. Структура определяется состоянием поверхности, неровностью ее. При передвижении источника света тени от неровностей поверхности будут увеличиваться или уменьшаться; найдя нужную длину этих теней и образующихся бликов, можно найти участок поверхности, создающий наиболее правильное впечатление о материале, из которого сделан предмет, и о его весе.

Из этого следует, что с помощью соответственным образом установленного света можно трактовать фактуру предметов в зависимости от замысла фотохудожника. Мы знаем, что в кинематографии картонные и деревянные модели металлических мостов, каменных зданий благодаря искусному освещению выглядят настолько убедительно, что у зрителя не возникает сомнения, что кадры с такими моделями сняты на настоящей натуре.

В работе Р. Диамента «На лыжной прогулке» (иллюстрация № 17) удачно освещение; насыщая пространство воздухом, свет хорошо передает фактуру искрящегося льда и снега и четко обрисовывает силуэтные фигуры лыжников.

Так как фактура определяется состоянием поверхности и передается в фотографии ее изображением, то характер тех или иных фактур зависит от их отражательной способности. Мы различаем поверхности матовые, блестящие и глянцевые. Матовые поверхности благодаря своей структуре обладают способностью отражать свет в разные стороны и рассеивать его. Они имеют свойство казаться одинаково яркими с различных точек зрения. Блестящие (полированные) поверхности отражают свет в соответствии с углом его падения и обладают высоким коэффициентом поглощения. Поэтому блестящие поверхности выглядят на отдельных своих участках в зависимости от точки зрения то темными, то яркими. При съемке блестящих поверхностей во избежание большой контрастности следует для правильной передачи их в изображении применять мягкий рассеянный свет.

В блестящих полированных поверхностях отражаются окружающие их предметы. В матовых поверхностях предметы не отражаются, от них же отражаются лучи падающего на них света, который благодаря неровностям поверхности рассеивается в разные стороны.

Глянцевые поверхности являются теми же матовыми поверхностями, на которые нанесен глянцевый слой, например глазурь на фарфоровой посуде. В

зависимости от угла падения света они могут отражать его слабыми бликами.

При передаче фактуры степень резкости изображения оказывает влияние на ее характеристику. Излишняя резкость может рисовать фактуру слишком подробно, а нерезкость вообще сотрет всякое представление о фактуре.

Особое значение приобретает вопрос о резкости изображения при передаче фактуры предметов, которые не имеют постоянной твердой формы, а меняют ее при различных внешних влияниях, как, например, ткани, сыпучие тела, меха. Здесь наряду со светом резкость изображения будет фактором, определяющим трактовку фактуры. В реалистическом изображении выявление фактуры материала является необходимым, ибо это придает изображению правдивость [5].

Расположение источников света относительно изображаемого предмета, как мы указывали выше, вызывает то или иное распределение светотени в пространстве. Свет, расположенный сзади изображаемого предмета, образует силуэтное изображение, для которого характерно ясное, четкое линейное очертание предмета.

Тень скрадывает подробности формы, и в зависимости от глубины и прозрачности ее предмет воспринимается обобщенно: или совершенно плоским, если тень глубокая, или в общем очертании своих масс, если тень несколько прозрачна. Для изображения общих линейных очертании предмета достаточно расположения источника света сзади изображаемого предмета или соответственного расположения предмета по отношению к свету.

В работе А. Шайхета «Металл стране» (иллюстрация № 18) силуэтное изображение фигуры рабочего на переднем плане усиливает ощущение глубины пространства, человек в данном случае показан лишь в общих линейных очертаниях, обобщенно, без подробностей. Фигура проецируется на фоне це-

---

[5] Не следует смешивать два понятия: фактуры изображаемого материала и фактуры изображения. Определение фактуры изображаемого материала дано нами выше. Под фактурой же изображения понимается поверхность картинной плоскости, в фотографии — поверхность фотобумаги. Известно, например, что для печати снимков архитектуры, полированных поверхностей с мелкими деталями и линиями наиболее подходящей является бумага глянцевая, мелкозернистая, так как она еще больше подчеркивает пространственность, линейность и фактуру изображаемого объекта. При изготовлении портретов и изображений природы крупнозернистая или матовая бумага поможет более спокойному восприятию и в зависимости от зернистости обобщит изображение художественно. Мы видим, таким образом, что фотохудожнику следует подумать и над тем, какой фактуры следует выбрать бумагу.

ха, просвечиваемого яркими лучами солнца, насыщающими атмосферу воздухом. Светотональное обобщение избавляет зрителя от восприятия множества деталей и подробностей, которые были бы неизбежными при ином освещении завода, и внимание зрителя ничем не отвлекается от основной темы изображения.

Свет, расположенный впереди изображенных предметов, так называемый плоский свет, будет несколько смягчать резкие их очертания и скрадывать все выпуклости и впадины, находящиеся на поверхности предмета; точно так же будет скрадываться и структура поверхности предмета, т. е. его фактура.

Изображение, созданное с применением переднего света, будет недостаточно объемным вследствие того, что тени от предметов и тени на предметах будут почти отсутствовать — они лягут сзади предметов и заслонятся ими в изображении.

Наиболее четко и выразительно моделирует форму боковое освещение, т. е. освещение, при котором источник света расположен под углом; оно образует тени как от самого предмета, так и от всех выпуклостей, имеющихся на его поверхности. Высота и угол расположения источника света определяют длину теней.

Распределение теней, падающих от изображаемых предметов, имеет в изобразительной композиции не меньшее значение, чем расположение самих предметов. Тени путаные, падающие друг на друга, часто могут исказить представление о форме предмета и, наоборот, хорошо найденная тень может четко определить форму и расположение предмета в пространстве и скрепить различные элементы изображения в одно зрительное целое.

Известно, что сильный свет, так же как и глубокая тень, скрадывают четкость рельефов, деталей, форм. Из этого следует, что соответствующее распределение светотеней в зависимости от интенсивности источника света может создавать нужное обобщение, скрадывающее мелкие подробности и детали, которые не имеют значения для характеристики изображаемого предмета. Соотношение светотеней в зависимости от интенсивности источника может создавать впечатление сильного сияющего света и темной глубокой тени.

В зависимости от характера источников распределение светотеней различно по форме, по градациям и по соотношению площадей света и тени в изображаемом пространстве. По этому распределению мы можем судить о характере источника света, а суждение об источнике уже даст реальные представления, как мы говорили выше, о месте действия — натура это или помещение; о времени, когда происходит действие, — день, ночь, сумерки. Эти

конкретные представления, присущие всякому реалистическому изображению, будут влиять на эмоциональное состояние, которое вызывает изображение у зрителя.

Тень, являясь темным тональным пятном, влияет на тональное решение композиции; кроме того, тень, имеющая четкую линейную границу, часто определяет линейное построение композиции. Образование теней различной длины и различного направления влечет за собой и образование линий различной конфигурации, различной длины и направления и, следовательно, образование линейного построения.

Кроме перечисленных функций света (образование тона, линий, форм и объема), очень важна также возможность выделять светом главное в изображении, зрительный его центр.

Мало выделяющиеся в натуре предметы и фигуры, если они имеют значение для раскрытия основной темы, при помощи освещения могут быть как бы выдвинуты на первый план. Наоборот, резко выделяющиеся в натуре предметы и фигуры, не имеющие решающего значения, могут быть притушены освещением, слиты с тенью и таким образом отодвинуты от главных, решающих тему предметов и фигур.

Из всего изложенного следует, что фотохудожник может согласно своему основному замыслу трактовать изображаемый материал в разнообразной и доступной фотографии изобразительной форме. Каждый изображаемый объект требует к себе не механического подхода, а полного понимания фотохудожником характера его и умения использовать освещение объекта так, чтобы оно соответствовало замыслу художника.

Совершенно естественно, что снимать все при одном и том же свете невозможно, точно так же, как невозможно и установить нормы и каноны освещения. Каждое явление, событие, каждый предмет или фигура в изображении должны иметь свои характерные и отличительные черты.

Воздушная перспектива, скрадывая интенсивность окраски предметов, изменяет их в тоне и ослабляет также контраст света и теней по мере удаления предмета вглубь пространства. Чем дальше отстоят предметы от источника света, тем слабее кажется их окраска, интенсивность их цвета и контраст света и теней.

Воздушная среда, образующая тональную, или воздушную перспективу, скрадывающая и затуманивающая форму и цвет предметов, может менять своп плотность и прозрачность в зависимости от расположения источника света. Так, например, легкий туман, будучи освещен передним светом, пре-

вратится в плотную, непроницаемую, непрозрачную среду, совершенно заслоняющую находящиеся за ней предметы. Более густой туман, освещенный боковым или задним светом, станет более прозрачным и позволит различать очертания находящихся в нем предметов, давая также четкие контрасты планов. Отсюда мы видим, что освещение оказывает влияние на воздушную, или тональную перспективу.

Светом определяются форма и объем предметов и их фактура. Свет образует тон, следовательно, свет должен быть подчинен тональному решению композиции. Свет должен направлять и подчеркивать главное в картине и «тушить», приглушать второстепенное.

Свет, таким образом, будучи орудием изображения в руках фотохудожника, должен быть не средством получения какого- либо изображения вообще, а активным фактором, помогающим художнику выразить наиболее ярко свою мысль и раскрыть содержание произведения.

VIII

·

РАВНОВЕСИЕ

Как мы уже говорили, основой целостного восприятия картины является ее композиционное единство. Без композиционного единства нет ясного зрительного впечатления, нет полноценного выражения образов и мыслей автора.

Композиция рассматривается нами как творческое оружие художника, помогающее созданию яркого стройного повествования, слагающее все части изображения в одно целое и направляющее мысль зрителя в необходимое для раскрытия темы русло.

Если две какие-то группы в картине, два каких-либо предмета — главный и второстепенный — одинаково привлекают внимание зрителя, восприятие картины раздваивается, и зритель оказывается дезориентированным. Совершенно естественно, если в картине соперничают между собой более чем два элемента, сознание зрителя еще больше запутывается.

При взгляде на картину зритель должен понять, что является главным в ней, ее мотивом, хотя картина-фотография может содержать в себе и много фигур, линий, световых пятен. Все эти разнообразные элементы должны быть слиты в единое целое, ведущее к восприятию главной мысли, основной идеи. В изобразительном искусстве фотографии или живописи внимание-восприятие организуется зрительными формами, т. е. перечисленными выше элементами: линией, точкой зрения, светом, тоном. Взаимодействие этих элементов и должно направлять зрителя к его основной цели. И если множество ярких бликов, световых пятен с одинаковой силой бросается в глаза, то мы можем с уверенностью сказать, что в картине нет единства, нет целостности, и основная мысль ее не будет раскрыта зрителю. Целостность восприятия, единство зрительного впечатления изображения достигаются, как мы говорили выше, линейным построением изображения, светотональным его решением, а также установлением равновесия и взаимодействия всех элементов картины.

Равновесие выражает представление об устойчивости и завершенности. Глаз всегда ведь улавливает зрительное равновесие между изображенными предметами и фигурами, находящимися в правой и в левой стороне изображения. Зрительное равновесие достигается соответствующим распределением предметов и фигур в рамке кадра, распределением тональных пятен, а главное, смысловым взаимоотношением предметов и человеческих фигур в картине.

Рассмотрим две иллюстрации, сходные по теме и являющиеся наглядным

примером к положениям, изложенным выше.

Иллюстрация № 19 «На Байкале» подтверждает, что если мысли автора расплываются, стремясь захватить в рамки изображения максимальное количество компонентов, если у автора нет ясности в поставленной им цели, то и изображение не имеет цельности и равновесия и не заинтересовывает зрителя.

Стремясь изобразить картину обильного улова, автор ограничился тем, что поместил на первом плане в нижней половине кадра груду рыбы, неизвестно куда сваленной. Прямая линия, делящая изображение почти на равные части, не является очертанием баркаса, куда свалена рыба, а геометрической прямой, формально делящей площадь изображения и отделяющей рыбу от воды. Таким образом, рыба не имеет никакой связи с окружающим, она как бы вырвана из него и можно только догадываться, что задуман был показ лова, о чем, по-видимому, должен свидетельствовать дальний план, где изображены два баркаса с неясными очертаниями людей на них.

Изобразив на первом плане рыбу, а на втором баркасы и никак не увязав эти планы смыслово и композиционно, автор схематически подошел к сюжетному и изобразительному решению темы, полагая, что совершенно достаточно условного знака, каковым является рыба на первом плане, чтобы определить, чем заняты люди на баркасах. Автор не понял, что в теме «обильный улов» основным является не количество рыбы, а человек, его труд и как следствие — результаты этого труда.

Сухое, схематическое решение темы привело к сухому, невыразительному изобразительному ее решению.

Внимание зрителя рассеивается, так как в изображении нет главного зрительного обобщающего акцента.

Тональное решение также не дало никакого обобщения, ибо нет превалирующего тона, вследствие чего изображение выглядит пестровато.

В следующем изображении «На путине» (иллюстрация № 20) на ту же тему и похожем по построению мы видим пример смысловой композиционной увязки первого и второго плана через фигуру человека с веслом.

Вызывает некоторое зрительное раздражение то, что контуры весла путаются и сливаются с контурами лодки. Но все же это изображение смотрится цельней, воспринимается легче и с большим интересом, чем предыдущее. В нем мы видим фигуры людей в сочетании с плодами их трудов, видим гладь реки и утреннее солнце.

Найденное равновесие свидетельствует о завершенности изображения в пределах его рамки; кроме того, оно создает условную устойчивость самого

изображения в пространстве. Если же в правой части изображения, например, объем и вес показанных предметов и фигур нам покажется значительно большим, чем объем и вес предметов и фигур в левой его части, то такое изображение создаст впечатление неустойчивости, неуравновешенности.

Фотохудожник должен чувствовать весомость предметов, весомость тональных пятен и соответственно распределять эту весомость по всей площади картинной плоскости.

Естественно, что введение в изображение дополнительного предмета или тонального пятна, необходимого для достижения равновесия, должно быть смыслово и сюжетно оправдано, иначе этот предмет или пятно будут случайными, бессмысленными и нарушат смысл изображаемого.

Простейшим видом равновесия является симметрическое построение, заключающееся в том, что по обе стороны от главной оси изображения равномерно распределены предметы, одинаковые по размеру, объему, форме и тону. Главная ось изображения проходит в середине и делит его на две равные, сходные по своим компонентам части. Симметрию в данном случае не следует понимать как зеркальное, точное повторение, ряд деталей правой части изображения может отличаться от левой, но общее построение будет симметричным.

Естественно, что равновесие в таком изображении устойчиво, однако применять симметрическое построение можно далеко не всегда, а только в тех случаях, когда это решение определено содержанием кадра. Симметрические построения несколько однообразны вследствие повторяемости линий, тонов, фигур и предметов.

Окружающая нас реальная действительность многообразна, она богата различными очертаниями форм предметов, различной их окраской; при воспроизведении этой действительности в фотокадрах должно сохраняться это многообразие. Относительное равномерное распределение весомости предметов поможет достигнуть равновесия и устойчивости при изображении неодушевленных предметов, архитектуры или пейзажа. В этих случаях равновесие достигается также светотональным решением. Однако при изображении сюжетов, участниками которых являются люди, животные, движущиеся предметы, основой равновесия будет всегда сюжетная и смысловая связь изображенных фигур и предметов и направление их движения.

Формалисты, салонные фотографы стремились к соблюдению равновесия внешней формы, полагая, что оно может быть достигнуто благодаря соответствующему распределению тональных пятен. Учитывая чисто формальные

признаки весомости тональных пятен, исходя из того, что тяжесть тона определяется его темнотой, и, следовательно, малое черное пятно по силе будет равно большему по занимаемой площади серому пятну, а серое пятно в зависимости от его силы будет равно по силе большему по занимаемой площади белому пятну, они полагали, что таким образом комбинируя сочетания тональных пятен различной величины, различного объема, формы и веса, можно достигнуть равновесия и устойчивости изображения.



Рис. 17



Рис. 16



Рис. 18

Но нетрудно убедиться, как эти предположения разлетаются в прах при столкновении с реальной действительностью.

Представим себе изображение богатого урожая в колхозе.

В левой части картины (рис. 16) изображена колхозница на фоне широких просторов колхозного поля, взгляд ее направлен на правую часть картины, т. е. на окружающее ее и видимое зрителю пространство. Человеческая фигура в данном случае является единственным ярко выраженным объемом и наиболее тяжелым по силе тональным пятном. Казалось бы, что равновесие в прямом смысле отсутствует, потому что объем и вес человека перевешивают левую часть картины и тянут ее книзу. Попробуем считать, что равновесие установлено тональной пропорцией, т. е. что темному тональному пятну, определяющему изображение человека, противостоит значительно большее по занимаемой площади более светлое тональное пятно — изображение окружающей его природы, которое и уравновешивает картину в

целом. Однако представим себе, что колхозница повернулась и направила свой взгляд в противоположную сторону, не в правую часть картины, а в левую ее часть (рис. 17).

Так как человек помещен не посередине картины, а в левой ее трети, взгляд его естественно обратится не на видимое зрителю пространство, а упрется в рамку изображения, и мы сразу почувствуем, что равновесие нарушено, что левая часть картины перевесит и сделает изображение неустойчивым, хотя все признаки тонального равновесия не нарушатся.

Из этого примера следует, что равновесие устанавливается не тональным решением, а в основном зависит от смысла и взаимодействия изображенных фигур и предметов. Если в первом случае равновесие наряду с правильной тональной пропорцией определялось восприятием главной фигуры в изображении, т. е. человека, и по направлению его взгляда следовал и глаз зрителя, воспринимающий окружающее пространство, т. е. взгляд изображенного человека связывал зрителя с окружающим пространством, то во втором случае, когда взгляд главной фигуры изображения обратился в пространство, не видимое нами, находящееся за рамками картины, то, что находится за спиной человека, от чего отвернулся человек, потеряло связь с ним, следовательно, утратило для зрителя интерес и стало лишним в изображении.

Представим себе, что в лицо человеку, взгляд которого обращен за рамку изображения, подул сильный ветер. Ветер этот стал развевать одежду человека в направлении пространства, от которого он отвернулся. Очертания развевающейся одежды создают направляющие линии, свидетельствующие о наличии ветра, и эти линии вновь заставляют глаз зрителя обратиться к пространству, находящемуся в правой части картины. Равновесие будет восстановлено на этот раз благодаря вводу новой характеристики состояния природы — ветра (рис. 18). Направление взглядов изображенных людей или движущиеся в фотокадре объекты проведут незримые линии, сюжетно и смыслово связывающие отдельные компоненты изображения, придадут ему цельность, устойчивость и таким образом уравновесят его.

Итак, мы видим, что равновесие, придающее изображению целостность и монолитность, достигается зрительными оптическими свойствами, подчиненными раскрытию смысла поведения изображаемых людей и их связи с окружающим, характеристике природы и людей, участвующих в изображаемом сюжете, реализующем тему в конкретной зрительной форме.

Как мы говорили выше, равновесие это не только и не столько устойчивость, образованная равномерным распределением предметов и тональных

пятен, сколько смысловая завершенность и единство впечатления. Из этого следует, что равновесие в прямом смысле может быть и неустойчивым, а изображение будет завершенным и целостным.

Две работы Г. Зельма «Парашютист» и «На ветру» (иллюстрации № 21 и 22) являются наглядным примером равновесия и завершенности, достигнутых не равномерным распределением объемов в изображении, а смысловой связью изображаемых объектов с окружающим их пространством.

В «Парашютисте» направлением взгляда достигается связь правой части изображения, на которой изображен сам парашютист, с левой частью, заполненной только воздухом. Направляющие линии натянутых строп парашюта еще больше подчеркивают эту связь, усиливая впечатление движения и определяя его направление. Несмотря на отсутствие в этом кадре покоя, статики, изображение в целом завершенно и устойчиво.

Резкое противопоставление правой части изображения левой, т. е. объема человека пространству, в котором он движется, усиливает динамичность кадра. Изобразительное решение темы полностью вытекает из содержания, повествующего нам о полете, отваге, о преодолении стихии и о выполненном долге.

Во второй работе «На ветру» устойчивость и равновесие достигаются также благодаря смысловым компонентам, в данном случае благодаря ветру, развевающему ленты национального украинского костюма девушки.

Ленты, направляющие наш взгляд по потоку ветра, делают пространство за спиной девушки необходимым компонентом кадра, так как именно оно создает представление о состоянии природы. Несмотря на явный объемный перевес левой части изображения перед правой его частью, это изображение выглядит устойчивым и завершенным.

Таким образом, равновесие образуется из смысловой связи и взаимодействия изображенных предметов и фигур, их связи с окружающим пространством, выраженной технически через пропорциональное распределение больших и малых величии, через противопоставление тональностей изображаемых предметов и контрастов света и тени.

IX

.

ОБЪЕКТ И ФОН

При изображении различных событий, портретов людей, рабочих моментов производства и т. п. мы можем всегда говорить об объекте изображения и о фоне, на котором он изображен.

Установление правильного взаимодействия между фоном и объектом является необходимым условием равновесия и единства картины, необходимым условием ее целостного и гармонического восприятия.

Основную мысль, выраженную в произведении, несет на себе самый объект или взаимоотношения объекта с окружающей его в кадре предметной обстановкой. В том случае, если основой содержания является объект (как это бывает в портрете), фон, на котором он изображен, может быть нейтральным, не имеющим признаков реальной атмосферы. Но в большинстве случаев фон определяет место объекта в окружающей среде и его взаимосвязь с ней, а, следовательно, он дополняет характеристику объекта и поэтому необходим для понимания основной мысли произведения. Фон помогает нам судить о месте, где происходит изображенное действие, о времени действия и, наконец, что является самым главным в реалистическом изображении, о связи изображенного объекта и его взаимодействии с реальной обстановкой, окружающей его. Фон в этом случае сюжетно связан с объектом и неотделим по своему смыслу от изображаемого объекта.

Фон может звучать в унисон с изображенным объектом, аккомпанировать и дополнять характеристику главной темы, но фон может также и контрастировать с объектом, и тогда решение темы будет определяться смысловым контрастом объекта и фона.

Представим себе изображение нищего на фоне темных жалких лачуг и трущоб капиталистического города. Фон здесь будет служить дополнительной характеристикой и звучать в унисон с объектом, помогая раскрытию темы. Представим этого же нищего, изображенного на фоне залитого ярким солнечным светом «фешенебельного» пляжа капиталистического курорта со всем его показным великолепием. Фон здесь будет противопоставлен объекту и смысловым контрастом еще больше подчеркнет обреченность и одиночество. В том и другом случае фон сюжетно связан с объектом и является его неотъемлемым компонентом.

Иногда мы встречаем фотографии, в которых люди и предметы изобра-

жены на фоне, никакого отношения к изображаемой теме не имеющем и не связанном по своему прямому смыслу или по своему смысловому контрасту с изображаемым объектом.

Объект изображается на таком фоне просто потому, что этот фон кажется автору «красивым». Совершенно естественно, что в данном случае никакой взаимосвязи объекта и фона не достигается, и зритель недоумевает: о чем же, собственно, рассказывает автор, об объекте или о фоне?

Композиция изображения заключается в умении найти отвечающее содержанию произведения взаимодействие фона и объекта, используя для этого все средства и элементы изобразительной формы. Умение подобрать тональную гамму и пропорцию, умение соответственно осветить объект и фон помогают решению этой задачи.

Фон должен привлекать к себе внимание зрителя настолько, насколько это необходимо для характеристики и понимания смысла произведения в целом. Фон, так же как объект, должен иметь конкретную, предметную форму, дающую реальное представление об окружающей объект обстановке.

Предметы и фигуры, изображенные на фоне, должны дополнять основное сюжетное содержание, воспроизведенное в изображении, не сбивая, однако, зрителя, не заставляя его задумываться над тем, какие элементы изображения являются главными, несущими основную мысль произведения. Иначе внимание зрителя будет рассеиваться и основная мысль не будет прочитана.

Понятия объект и фон присущи не только изобразительному искусству, они присущи и музыке. В симфонических произведениях, например, ярко выраженная мелодия, несущая основную тему, звучит на фоне сопровождающих и дополняющих ее более тихих, как бы аккомпанирующих звуков.

В изобразительном искусстве взаимоотношения объекта и фена решаются зрительными элементами изобразительной формы. Тональность фона по отношению к объекту должна быть такой, чтобы она сосредоточивала внимание зрителя на объекте и помогала его восприятию. Правильное взаимодействие фона и объекта обеспечивает легкую «читаемость» объекта, расположенного на том или ином фоне.

Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» пишет по этому поводу следующее:

«Фон, окружающий фигуру каждого предмета, должен быть темнее, чем освещенная часть этой фигуры, и светлее, чем ее затененная часть». Это соображение и является основным условием четкого и ясного восприятия изображения.

Если в изображении все компоненты будут одинаковы по своей зрительной выразительности, т. е. лишены какого-либо светотонального акцента, притягательного для нашего глаза, то изображение будет однообразным, вялым, скучным, безжизненным, не определяющим основной мысли автора.

Всякое композиционное построение фотокадра предполагает такое изображение осознанной художником действительности, которое воздействовало бы на зрителя в желаемом для художника направлении, т. е. доводило бы до его сознания заложенную в изображении идею.

Следовательно, художнику надлежит при построении композиции произведения найти тот светотональный акцент, который поможет зрителю сосредоточить свое внимание на главном объекте изображения.

Однако в фотографии мы часто видим, что фотохудожник, стремясь выделить объект, приводит фон к состоянию нерезкости, расплывчатости контуров, находящихся на фоне предметов, и затуманивает его настолько, что зритель теряет ощущение предметности и пространственности фона или затемняет его по отношению к объекту так, что зритель едва различает признаки реального пространства и окружающей жизни.

Объект, вырванный из реальной окружающей среды, потерявший связь с ней, перестает быть основным выразителем идеи произведения. Смысл произведения затуманивается.

«Бакенщик (на Каме)» Дм. Бальтерманца (иллюстрация № 23), обладая рядом положительных качеств, как, например, интересным выразительным сюжетом, эффектным светотональным решением, страдает, к сожалению, существенным недостатком, заключающимся в том, что объект изображен на слишком обобщенном фоне. Мы не различаем пространства, на котором изображен бакенщик, не видим даже легких намеков на фактуру окружающей его воды, берега и неба.

Речь идет не о том, чтобы все это было ясно и отчетливо видно, а о том, чтобы зритель конкретно представил себе окружающую бакенщика обстановку. Ведь на фотографии изображен не портрет бакенщика, а бакенщик за работой, на реке, которая должна «читаться» несколько четче, чем в данной работе Дм. Бальтерманца. И несмотря на явно выразительное и интересное светотональное решение, большая, чем это в данном случае нужно, оторванность объекта от фона привела интересную работу художника к неполноценной реализации темы.

Художник не должен заменять схемой многообразие и конкретность реальной действительности, обобщая и схематизируя фон в своих произведени-

ях.

Стиль социалистического реализма советского искусства определяется широким и глубоким охватом реальной действительности, где все находится в движении, во взаимодействии, в определенных отношениях и связях людей с окружающей их конкретной предметной действительностью, в отношениях одних людей к другим людям.

Отсюда понятно, насколько важной является проблема взаимодействия объекта и фона в изобразительном искусстве. При помощи всех элементов зрительной формы, образующих композицию, следует искать такую зрительную гармонию и пропорцию, такие зрительные акценты, которые, способствуя восприятию объекта, способствовали бы также восприятию связей и отношений объекта с конкретной окружающей его действительностью.

X

О ПОРТРЕТЕ В ФОТОГРАФИИ

Под портретом в изобразительном искусстве принято понимать изображение человека, его образ, воссозданный художником.

Для того чтобы создать художественный образ человека, надо показать его в таком состоянии, которое наиболее полноценно характеризует как физические черты, так и внутренний, духовный мир и свойства сто характера.

Но изображение человека будет ярким и красноречивым лишь в том случае, если автор достаточно глубоко знает объект своего изображения в быту и в труде, если он не только увидел свой объект, но и глубоко рассмотрел его.

Художник-живописец, имея возможность длительно наблюдать и изучать объект портретирования, оказывается в более выгодном положении, чем художник-фотограф, так как, изображая объект, он не зависит от его состояния в определенный момент — портрет в живописи создается постепенно.

Фотохудожник находится в прямой зависимости от состояния объекта в момент, когда он находится перед объективом фотоаппарата. Между тем объект, зная, что его снимают, почти всегда подсознательно позирует. Поэтому фотохудожник при съемке портрета должен найти для съемки такой момент, когда внутреннее состояние, которое наиболее соответствует раскрытию характера данного человека, выражено наиболее ясно и в то же время объект не напряжен, не сосредоточен на том, что его фотографируют.

Человеческое лицо изменчиво и подвижно, и под влиянием разнообразных причин, действующих на человеческую психику, оно может принимать в течение короткого времени множество различных выражений, часто меняющих формы лица.

Человек может находиться в состоянии покоя, приподнятости — подъема душевных творческих сил, и в состоянии апатии, усталости. Все эти состояния накладывают отпечаток на внешний облик человека, по которому в изображении мы и можем судить о внутреннем его, духовном мире.

Фотохудожник, создавая портрет, должен найти то самое непринужденное и жизненное выражение лица, которое характеризует изображаемый объект, и запечатлеть его.

Фотографический портрет документален и именно в документальности его основное качество. Техническая возможность проведения моментальной съемки раскрыла перед фотохудожником возможность изображения в порт-

рете таких качеств объекта, которые одновременно с общей характеристикой будут передавать почти неуловимые моменты его душевного состояния. В этой области фотография благодаря своей документальности имеет даже некоторые преимущества перед живописью или рисунком, где часто моментальный набросок не в состоянии передать то, что сделает моментальный снимок.

Поэтому в фотографии при съемке портрета следует практиковать моментальную съемку. Удачные портреты получаются часто именно тогда, когда объект не знает о том, что его снимают, и находится в естественном состоянии.

Но для того чтобы найти состояние человека, которое будет характеризовать его, которое будет свойственным ему, найти неуловимое мгновение, в котором выразится наиболее ярко образ человека, фотохудожник должен знать, чувствовать и выбирать. Беглого, поверхностного взгляда на объект съемки далеко не достаточно для того, чтобы портрет стал художественным образом человека. Поэтому моментальная съемка — это только заключительный акт творческого процесса.

Человек может находиться в состоянии покоя — в статике, и в состоянии движения — динамике. Портрет может быть изображением человека в том или ином состоянии.

Изображение человека в статике не предполагает застывшего его состояния, оно должно быть также динамически выразительным. Во внешнем облике человека, находящегося в состоянии покоя, могут быть выражены потенциальные возможности его — подвижность, порывистость и иные человеческие свойства, мимо которых не должен проходить глаз фотохудожника. Все элементы изобразительной формы должны выявлять и подчеркивать в изображении эти человеческие качества, иначе изображение будет бесстрастным протоколом.

Умением вскрыть внутреннюю сущность изображаемого человека, способностью вызвать состояние, выражающее эту сущность, фотохудожник сможет придать портрету динамическую выразительность, и тогда его изображение приобретет необходимую одухотворенность.

Портрет человека в движении предполагает не столько изображение самого движения, сколько изображение внутреннего состояния человека, выраженного посредством движения. (Речь идет не о простом механическом движении, например беге или ходьбе, а о движении, вызванном внутренним состоянием и выражающим его.)

Чем такое движение будет более естественным и непосредственным, идущим от внутреннего состояния человека, а не от стремления принять красивую

позу, тем оно будет выразительней.

Изображение людей, находящихся в движении, требует от фотохудожника умения выбирать для изображения наиболее выразительную и характерную фазу этого движения. Изображенная фаза движения должна давать представление об общем характере его, направленности и непрерывности. Фазы движения человека могут быть характерными, основными и промежуточными, невыразительными и не определяющими характера движения в целом.

Если наблюдать движение дискобола, мечущего диск, то наиболее выразительным моментом этого движения будет мгновение, которое предшествует развороту вперед для броска диска, т. е. краткая остановка, во время которой меняется направление движения, или момент броска, когда диск едва отделяется от руки дискобола. Именно эти моменты в изображении смогут характеризовать действия дискобола, ибо они являются моментами наибольшего напряжения и накопления сил.

Тот же дискобол, изображенный в моменты промежуточные, покажется нам вялым, не движущимся.

То же можно сказать о идущем или бегущем человеке. Наиболее выразительной фазой движения бегущего или идущего человека будет тот момент, когда нога поднята, и следующее движение будет не продолжением предыдущего, а опусканием ноги вниз.

Иллюстрация № 24 «Нина Думбадзе» (М. Альперт) является примером правильно найденного момента движения. По изображенной фазе, являющейся моментом наибольшего напряжения и накопления сил, мы можем судить о характере и силе последующего движения.

Если же движущийся человек будет изображен в то мгновение, когда его ноги едва успели оторваться от земли, то он покажется нам неестественным, застывшим.

Иллюстрация № 25 показывает снимок, в котором не найдена характерная фаза движения, из-за этого прыгун кажется не движущимся, а повисшим в воздухе в странном положении.

Умение находить наиболее характерные и выразительные фазы движения особенно необходимо фотохудожнику при документальной съемке.

При изображении людей в процессе труда, на производстве, умение найти наиболее выразительные фазы производственных движений сделают изображение выразительным и живым, правдиво характеризующим человека и его труд.

Следовательно, каждое движение человека может быть изображено ди-

намически насыщенным, активным и выразительным или статичным, невыразительным, зрительно пассивным.

Непосредственное и разностороннее знание и наблюдение действительности поможет определять в каждом отдельном случае наиболее выразительный и активный момент движения.

По методу подхода к объектам съемки фотопортреты можно подразделить на организованные и жанровые, документальные.

Первый метод предполагает, что портретист в соответствии со своим композиционным замыслом располагает снимающийся объект перед объективом своего аппарата, освещает его, выявляя и подчеркивая светом те или иные черты лица, подбирает тональность фона, если фон нейтральный, или выбирает фон, дополняющий характеристику, находит наиболее выразительное положение для данного объекта и, наконец, выбирает или сам стремится вызвать выражение лица и состояние, наиболее характерное для объекта, после чего производит съемку.

Второй метод заключается в изображении человека в действии, труде, движении, т. е. в подлинной жизненной обстановке. Здесь фотохудожник может выбирать то действие, которое наиболее свойственно данному объекту и наиболее полно его характеризует и изображает. Композиционное решение будет в данном случае определяться выбором точки видения объектива и выбором для съемки момента, когда внешнее состояние лица и движение находятся в соответствии с точкой зрения фотохудожника на изображаемый объект.

Возможно еще создание портрета-корреспонденции, когда фотокорреспонденту необходимо снять, например, участников конгресса мира во время заседания конгресса. Естественно, что в данном случае фотокорреспондент не имеет возможности предварительно познакомиться с объектом своего изображения и изучить его, поэтому выбор момента съемки и точка видения объектива будут в данном случае являться единственными композиционными возможностями.

Выбор точки видения предполагает и выбор фона, на котором изображается объект, и его связь с этим фоном.

Моментальная съемка создаст характеристику человека в данной конкретной обстановке, что и является основной целью и задачей такого рода корреспондентского портрета.

Портрет только тогда будет представлять ценность и нести в себе общественно полезную функцию познания человека, если в нем будут изображены

индивидуальные его черты, подчеркнуты свойственные именно данному человеку особенности. Ведь среди миллионов людей мы не можем найти двух абсолютно одинаковых. И в портрете должно быть выражено именно то, что отличает одного человека от другого. С другой стороны, наряду с индивидуальными признаками мы должны судить по портрету о типичности объекта, о характере его деятельности, о его социальной принадлежности. Объект, таким образом, должен быть изображен в своей типичности и неповторимости. И только тогда он поможет зрителю в познании многообразия человеческих личностей.

Советскую землю населяют люди, активно и творчески строящие коммунизм, строящие экономическую, политическую и культурную жизнь нашей страны. Это новые, свободные люди. И в индивидуальных чертах изображенного советского человека зритель должен видеть типичные черты нового человеческого характера.

Характеристика объекта в портрете будет только тогда полноценной, если в ней, помимо индивидуальных свойств и физических качеств данного конкретного человека, будет показано и отношение этого человека к другим людям, к реальной действительности и связь его с этой действительностью. Причем эта связь не обязательно должна быть выражена определенными предметами, пространством или людьми. Объект может быть изображен и на нейтральном фоне, но по внутреннему состоянию человека, отражаемому через его внешний облик, зритель должен судить об этих связях и о месте человека в обществе.

Рабочие, крестьяне, интеллигенция в СССР сами стали хозяевами и творцами жизни. Они — активные участники хозяйственного строительства, организаторы деятельности советского общества. И по каждому изображению советского человека мы должны судить о деятельности этого человека, видеть в его облике то, что определено его принадлежностью к советскому обществу.

В изобразительном искусстве мы различаем два вида портретов, рознящихся между собой по цели, которую преследует художник.

Первый вид определяется стремлением воспроизвести в изображении конкретного человека, с именем и фамилией, со всеми типическими и характерными его особенностями. Объект, таким образом, не выбирается, а определяется заранее, и художник направляет все свои изобразительные средства на характеристику конкретного лица, стремясь выявить все его индивидуальные черты наряду с выявлением социального облика.

По такому портрету зритель должен судить о характере и особенностях

данного лица и его отношении к другим людям и к реальной действительности.

Второй вид направлен на изображение не конкретного лица с именем и фамилией, а обобщенного образа, представителя какой-либо из общественных групп людей, различных по роду своей деятельности в человеческом обществе, как, например, портрет колхозника, портрет воина и т. д.

Если задача второго рода у художника-живописца облегчается возможностью изобразить в чертах одного человека черты многих виденных им ранее людей и создать, таким образом, обобщенный образ человека, несущего в себе все характерные особенности и черты конкретной общественной группы и социальную характеристику этой группы, то для решения такой задачи фотохудожнику нужно найти конкретного человека, наиболее характерного и типичного для выражения черт, присущих данной группе людей, найти наиболее характерное состояние этого человека и изобразить его, направляя все на выявление качеств и характеристики той группы, представителем которой он является.

Таким образом, как в первом, так и во втором случае художник выявляет наряду с типическими индивидуальные черты человека, определяя его отличие от других людей, его конкретность и неповторимость.

Чем более широкий и обобщенный образ стремится изобразить художник, тем более яркую и выразительную по своим индивидуальным качествам и тем более неповторимую личность он должен изобразить.

Но в первом случае по изображению мы судим об образе одного человека и его социальной характеристике, а во втором — об образе и характере группы людей.

Портрет не является изображением только человеческого лица. В понятие «образ человека» входит не только лицо и даже не только вся человеческая фигура, но и фон, на котором она изображена. Мы говорим подробно о человеческом лице потому, что оно является главным в изображении человека и выражает в основном все характерные и отличительные особенности человека. Однако и фигура и руки могут дополнять характеристику. Поэтому фотохудожнику отнюдь не обязательно ограничиваться изображением головы и лица.

Фон, как мы уже говорили, может быть нейтральным, тогда он выполняет пространственную изобразительную функцию, помогая воспринимать объект пространственно, и только тонально дополняет изобразительную характеристику. Если же фон состоит из реального пространства, с реальными предметами, то он несет уже смысловые функции, дополняющие характеристику объекта.

Применение того или иного фона должно соответствовать характеристике объекта и дополнять ее, ни в коем случае не выполняя чисто формальной декоративной функции.

Человеческое лицо не может являться поводом для демонстрации тех или иных световых эффектов. Если при портретировании ищут вместо присущей объекту тональности случайные эффектные рефлексы и блики, если вместо правдивой характеристики объекта изображение загромождается чуждыми объекту деталями фона и световыми пятнами, то затемняется основной смысл изображения и самое ценное в изображении — образ человека — теряется в нагромождении поверхностных зрительных эффектов.

На иллюстрации № 26, изображающей женщину из автономной Хакасской области, мы видим пример поверхностного, так называемого «этнографического» портрета.

Стремясь определить национальные черты, присущие данной народности, автор ограничился тем, что разработал и воспроизвел в своем изображении все подробности пестрого национального костюма, благодаря чему главный зрительный акцент сосредоточился не столько на лице объекта, сколько на пестром платке и причудливом, расшитом белыми пуговицами нагруднике.

Увлечение автора второстепенными подробностями костюма при отсутствии даже попытки к какой-либо характеристике объекта привело к тому, что внимание зрителя приковывается в основном к костюму. Лицо объекта, изображенное с сильно прищуренными, почти закрытыми глазами, лишено выражения. Густота и насыщенность тонов придают изображению совершенно несоответствующую содержанию объемность, тяжесть и напряженность.

В различных американских изданиях мы можем видеть, до какой степени украшательство, изощренность поз, костюмов, рассчитанные на мгновенный эффект, стирают вообще какие-либо жизненные человеческие черты объекта изображения; яркие пятна света на фоне, костюмы, изощренные позы, ракурсы привлекают на мгновение внимание своей броскостью, но представления о человеческой личности совершенно не дают. Целью таких произведений является главным образом пошлая реклама. Они искажают реальную действительность, покрывают ее завесой лжи и лакировки.

Советский фотохудожник должен изображать человека, не занимаясь ложной лакировкой. Только правдивые изображения будут обогащать познание человеком окружающей его действительности.

В профессиональной фотографии при создании так называемого бытового портрета, к сожалению, еще часто можно встретить стремление фотографов

украсить объект изображения и придать ему неприсущие и нехарактерные для него свойства. В большинстве случаев мы видим еще в бытовых портретах напряженность застывших поз, неестественность улыбок и мертвящую ретушь, которая лишает человеческое лицо фактурности и превращает его в гладкую светлую маску. Различные по характеру лица освещают стандартным, раз и навсегда установленным светом, который не способен передать различие и многообразие индивидуальных черт человеческого лица. Изображения в итоге получаются похожими друг на друга и часто не передают даже элементарного сходства.

Профессиональной портретной фотографии нужно как можно скорее отделаться от такого вида ремесленничества и рутины и освоить методы настоящего художественного мастерства, не заменяя их стандартом.

Портрет, являясь художественным образом человека, требует правдивой трактовки его индивидуальности, раскрывающей все особенности данной конкретной личности. Следовательно, и изобразительные средства, которыми пользуется фотохудожник при создании портрета, должны быть так же различны, как различны человеческие лица.

Фотохудожник должен организовать взаимодействие всех элементов изобразительной композиции так, чтобы оно способствовало правдивой и действенной характеристике объекта.

Светом он может найти наиболее правильную и выразительную лепку форм данного лица и выделить в нем то, что, по мнению фотохудожника, является наиболее характерным для данного человека. Точкой видения объектива он может подчеркнуть линейные очертания форм человеческого лица и найти наиболее характерные и выразительные линии его.

Свет, моделируя формы лица, может сделать их в изображении мягкими, расплывчатыми или, наоборот, четкими, твердыми и скульптурными.

Фактура человеческого лица, ощущение материальности его, должно обязательно дополнять характеристику объекта, придавая ему правдивость и жизненность. Отсутствие фактуры, зализывание ее ретушью делает изображение анемичным и превращает человеческие лица в безжизненные маски. Светом можно сглаживать дефекты кожи, не имеющие значения для характеристики данного лица, но фактура лица должна быть сохранена в изображении во что бы то ни стало.

В зависимости от характера изображаемого объекта фотохудожник выбирает и характер освещения.

Пластичность форм человеческого лица достигается в изображении гра-

дацией светотени и направлением основного источника света. В большинстве случаев для съемок портрета применяется основной свет, направленный немного сверху и расположенный против и под соответствующим углом к объекту съемки; такое направление света менее какого-либо другого искажает формы лица и передает его наиболее правильно. Однако этот распространенный прием отнюдь не является обязательным. Всегда существуют особенности, зависящие от каждого конкретного случая.

Когда объект и фон одинаковой тональности, применяется контурное освещение источником, расположенным сзади объекта. Источник света, образующий контурную световую линию, тем самым отделяет объект от фона и придает изображению пространственность.

Несмотря на то, что нижний свет, как принято считать, искажает формы лица, а боковой слишком подробно рисует фактуру, в любом случае можно пользоваться и тем и другим светом, если это помогает характеристике объекта.

Для того чтобы выявить с максимальной четкостью и выразительностью образ человека в портрете, фотохудожнику не обязательно одинаково подробно и акцентированно передавать черты лица и все складки костюма или галстука. Он должен выявить наиболее выразительно лишь основное, обобщив малосущественные детали так, чтобы второстепенные элементы не засоряли внимания и не мешали восприятию основного в портрете.

Должно быть сделано все для того, чтобы характер, человеческие свойства, духовный мир появились в облике человека, и чтобы каждая внешняя деталь характеризовала внутреннюю сущность человека.

Не следует поэтому приукрашивать действительность, а следует полней и глубже раскрывать в изображении ее ведущие основные стороны.

Наиболее распространенным объектом для советского портретиста является простой советский человек, поднявшийся к высотам общественной и интеллектуальной деятельности.

В портрете должна быть передана красота советского человека. Красота проявляется наряду с гармонической пропорциональностью черт лица еще и в уме, мужестве, упорстве, смелости, честности и любви, которые находят свое выражение во внешнем облике человека.

Показать эти качества советского человека является первостепенной задачей фотопортретиста.

Портрету советского человека не присущи и не свойственны кичливая парадность, показная импозантность позы. Отличительной чертой советского

человека является скромность и простота, и в портрете следует передать эти черты его характера, его решительность, сознание своего долга и внутреннего своего достоинства.

Фотохудожнику, работающему над портретом, никогда не следует забывать слов товарища Сталина о том, что каждый советский человек стоит на голову выше любого высокопоставленного представителя капиталистического мира.

Тысячи фотокорреспондентов — мастеров фотоискусства и фотолюбителей — стремятся отобразить в своих работах жизнь и деятельность советских людей и запечатлеть образ нового, советского человека. Для того чтобы достичь этой цели, необходимо стремиться к абсолютной органичности избранной формы содержанию произведения и к высокому качеству своего мастерства.

XI

.

ПРИМЕРЫ ПОРТРЕТНЫХ КОМПОЗИЦИИ МАСТЕРОВ СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Новые нормы общественного поведения, новые масштабы деятельности советского человека, новые великие его планы ставят новые ответственные задачи перед советским фотохудожником.

Лучших мастеров советской фотографии всегда особенно привлекала и волновала задача изображения великих вождей пролетарской революции.

Облик великого Ленина запечатлелся в сознании советского народа таким, каким он был показан в фотопортретах, и именно эти фотопортреты послужили материалом для последующего воссоздания образа Ленина в живописи и кино.

Фотографические портреты В. И. Ленина, снятые П. Оцупом, М. Напельбаумом и Г. Голдштейном, являются большой исторической и художественной ценностью.

С глубоким творческим волнением мастера советского фотоискусства запечатлевают любимый облик гениального вождя народов товарища Сталина.

Фотографии товарища Сталина, снятые П. Шагиным и М. Калашниковым, являются яркими произведениями советского фотоискусства.

Мастера советского фотопортрета при изображении советских людей пользуются разнообразными художественными приемами и методами. В многообразии и богатстве художественных приемов раскрывается творческая индивидуальность каждого из этих мастеров.

Работы фотохудожника Г. Вайля всегда организованные, продуманные композиции, в которых автор со свойственной ему глубиной находит наиболее жизненные и выразительные черты характера объекта съемки.

Портрет прославленного летчика Героя Советского Союза Валерия Чкалова (иллюстрация № 27) характерен исключительной простотой композиции, строгой продуманностью изобразительной формы.

Ничего лишнего! Мужественный, умный, простой и сосредоточенный стоит перед нами Чкалов. Только одна деталь в кадре — трубка — привычный спутник полетов и мечтаний. Таков облик любимого героя советского народа, таким запомнили его миллионы сограждан, таким вошел он в историю подвигов и славных дел советского народа.

Приводимые вслед за портретом Чкалова портреты академиков Скрябина и Крылова (иллюстрации № 28 и 29) взяты из серии «Лучшие люди науки», над созданием которой автор работал на протяжении многих лет.

Чрезвычайно интересно привести отрывки из высказываний известных художников-живописцев и искусствоведов, оценивающих эти работы:

«Портреты академиков выполнены с большим художественным вкусом и мастерством. Мне как художнику-искусствоведу особенно хочется отметить умение мастера найти в каждом портрете наиболее характерные черты, умение прекрасно построить композицию...

... Лучшим фотопортретом на выставке бесспорно является портрет академика А. И. Крылова, который с полным основанием можно рассматривать как произведение подлинного искусства. Академик И. Грабарь».

(Портреты академиков. Газета «Правда» от 23 июня 1945 г.).

«Художественная фотография находится обычно вне поля зрения искусствоведов и художественных критиков. Однако выставка портретов академиков, созданная фотохудожником Г. Вайлем и показанная в дни юбилейной сессии Академии наук в Большом театре, — явление подлинного искусства.

Мне не довелось до сих пор видеть фотопортреты, в такой степени доведенные до уровня художественных произведений.

Композиция, трактовка, психологическая характеристика каждого портрета делают эту выставку значительным событием в области портретного искусства. Академик И. Орбели».

(Мастер фотопортрета. Газета «Советское искусство» от 13 июля 1945 г.).

В портретах академиков фотохудожник показал типические образы представителей передовой русской интеллигенции, показал обаяние и глубину интеллекта советских ученых. Лица ученых облагорожены долгими годами вдохновенного творческого научного труда и согреты чувством любви к науке, к Родине, к человеку.

Академик Скрябин изображен в непринужденной позе сидящим в кресле. Выразительные руки, поворот головы и прищуренный взгляд рассказывают о пытливости ума, о внимании и большой любви к человеку.

Портрет академика Крылова отличается цельностью тонального решения. Выразительная пластичность форм лица, прекрасно переданное серебро волос, мягкая фактурность кожи, темный, строгий, ничем не отвлекающий фон, — все это глубоко и проникновенно раскрывает зрителю образ ученого.

Портретные работы А. Штеренберга также являются специально органи-

зованными композициями. Они отличаются высоким художественным вкусом автора и умением найти и передать глубокую психологическую характеристику своего объекта.

Портрет скульптора Коненкова (иллюстрация № 30), смотрящего на нас глубоким и острым взглядом художника, чрезвычайно динамичен, несмотря на то, что скульптор изображен в момент полного покоя. Поворот головы, острый взгляд, нервные выразительные руки рассказывают о неугасимом творческом горении художника.

Портрет отличается глубиной индивидуальной характеристики. Точная и выразительная пластика форм лица, тональное соотношение одежды, фона и лица помогают фотохудожнику добиться той глубоко жизненной правдивости, которая сразу привлекает внимание зрителя.

В портрете народного художника СССР К. Ф. Юона (иллюстрация № 31) мы видим ту же строгую манеру выполнения и глубину психологической характеристики. Прекрасно переданная пластика форм головы и черт лица, выразительный блеск глаз, правильно найденное освещение ярко характеризуют образ художника во всех его индивидуальных чертах.

В портрете Анри Барбюса работы А. Штеренберга (иллюстрация № 32) мы видим, как стремится автор передать в своей работе особенности характера портретируемой натуры. В портрете ясно чувствуется глубокое умение использовать многообразие изобразительных средств фотографии для создания проникновенного образа.

Великий писатель, пламенный борец за лучшие идеалы человечества Анри Барбюс естественно не нуждается в каком бы то ни было приукрашивании и идеализации, и задачей художника было изобразить писателя правдиво, во всей его жизненной конкретности.

В работе А. Штеренберга с большой проницательностью и глубиной раскрыто внутреннее духовное богатство Барбюса. Свет мягко моделирует черты лица, выделяет характерные его особенности — лоб мыслителя, мягкую улыбку и выразительные скульптурные формы. Так же как и предыдущие работы А. Штеренберга, портрет отличается строгостью тонального решения.

Творчество наших мастеров фоторепортажа показало, что и в их работах фотопортрет поднимается до уровня высокого искусства.

По трем работам С. Фридлянда мы можем судить, насколько серьезно и вдумчиво подходит художник к изображению того или иного лица, как в соответствии с характеристикой мастер выбирает фон и как освещает свои объекты.

Мы видим, как автор внимательно вглядывается в черты лица и в своем изображении исходит из особенностей и характеристики портретируемой натуры.

Портрет Героя Социалистического Труда забойщика Филимонова (иллюстрация № 33) — не только документальное изображение внешности портретируемого, он передает многообразие чувств, мыслей и индивидуальных черт его характера.

Мы видим лицо скромного, задумчивого, строгого человека. Портрет решен в темных, сдержанных тонах, отвечающих характеристике объекта. Герой изображен на темном обобщенном фоне. Лицо его является в портрете самым светлым пятном и на нем сосредоточивается внимание зрителя. Умное, волевое, строгое лицо. Руки притемнены, чтобы не вносить излишней пестроты в строгое изображение. Костюм забойщика и лампа дополняют характеристику.

Светотональное решение, цельное и строгое, способствует восприятию образа самоотверженного и сознательного бойца за уголь.

Яркой противоположностью светотональному решению портрета забойщика Филимонова является портрет депутата Верховного Совета СССР Героя Социалистического Труда председателя колхоза «Большевик» Ага Юсуп Алиева (Туркменская ССР) (иллюстрация № 34). Ага Юсуп Алиев изображен в спокойной позе, как бы на отдыхе. Четкой моделировкой автор портрета выявляет энергичный облик колхозного организатора и национальную характерность лица.

Все изображение залито яркими лучами солнца, образующими мягкие, прозрачные тени на светлой стене, на фоне которой изображен портретируемый.

Строгость изображения, аналогичная строгости первого портрета, отсутствие лишнего, засоряющего внимание, ясность и простота форм характеризуют и эту работу.

С большим вкусом и пониманием того, что он изображает, автор позволяет себе для равновесия и устойчивости изображения поместить в левой его части тень от листвы, являющуюся не только уравновешивающим декоративным пятном, но и фактором, определяющим характер источника света, в данном случае яркого знойного солнца Туркмении.

Лауреат Сталинской премии народная артистка СССР Турчанинова (иллюстрация № 35) изображена во весь рост сидящей в кресле. Моделировкой форм лица автор передаст богатство внутреннего мира талантливой актрисы и общественного деятеля.

Выразительно найденная тональная пропорция, спокойный фон с легкими световыми пятнами делают изображение воздушным и легко читаемым. Картины, висящие на стене (фон), обобщены настолько, что не отвлекают внимания зрителя; в то же время эти картины свидетельствуют о любви Е. Турчаниновой к живописи.

Общая светлая гамма изображения подчеркнута вводом темного кресла, благодаря которому сохранена зрительная целостность изображения. Тонкие светотональные переходы в светлой гамме приобретают благодаря контрасту с темным креслом еще более яркое звучание.

Так выглядят передовые люди нашей страны в изображении фотохудожника С. Фридлянда.

Мы видим, что в этих портретах со всей полнотой проявилась индивидуальная творческая манера художника, его стремление к подчинению всех элементов изобразительной формы внутренней характеристике изображаемых людей.

Портрет мастера хлопка Героя Социалистического Труда Замиры Муталовой работы Б. Кудоярова (иллюстрация № 36) привлекает своей выразительной четкостью и скульптурностью.

Замира Муталова изображена Кудояровым на фоне неба, освещенная ярким солнцем. Благодаря прекрасно переданной фактуре кожи, скульптурной моделировке форм лица, прозрачности теней смуглое лицо девушки приобрело выразительную пластичность.

Мы видим, что четкость, скульптурность портрета продиктованы автору самим лицом Замиры Муталовой, в котором видна упрямая воля и сознание важности долга, к выполнению которого ее призвала Родина.

Наряду с правильно переданными чертами лица узбекской девушки портрет Замиры Муталовой характерен тем, что он воспринимается как изображение передовой девушки страны социализма, Героя Социалистического Труда.

Портрет киргизской девушки М. Альпсрта (иллюстрация № 37) трактуется автором как обобщенный образ.

Объектом изображения является молодая киргизская девушка со смуглым лицом, еще не потерявшим обаяния детской свежести, с веселой, радостной улыбкой рассказывающей нам о счастливом труде и светлой жизни киргизского народа. Выразительный и своеобразный национальный головной убор подчеркивает ее характерные национальные черты и придает изображению еще большую выразительность.

Групповой портрет — семья Героя Вартана Аршба (Абхазия)— того же автора (иллюстрация № 38) является чрезвычайно интересной попыткой преодолеть сложность построения группового портрета.

Автор смело и интересно подошел к выполнению своей задачи, расположив героев на фоне прекрасного абхазского пейзажа, за столом, в изобилии уставленным плодами, рожденными на плодородной грузинской земле.

Когда зритель смотрит на это изображение, на многообразный прекрасный пейзаж, на энергичных веселых людей, безыскусственно расположенных за столом, уставленным сочными плодами, у него является непреодолимое желание увидеть солнечный край и его жизнерадостных, энергичных и хлебосольных людей.

Пейзаж и изобилие яств на столе являются в данном случае не декоративными факторами, украшающими изображение, а органическими элементами композиции, дополняющими характеристику портретируемых и определяющими род их деятельности.

Семья Вартана Аршба изображена не в повседневной трудовой обстановке, а в торжественный момент, по-видимому в праздничный день. Они одеты в национальные костюмы, со всеми знаками отличия на груди.

Несмотря на то, что портрет этот явно организован, мы не видим здесь напряженности позирующих перед объективом людей. Простота и обаятельность сдержанных улыбок, свободные выразительные положения, в которых изобразил автор героев, исключают всякие намеки на фальшь и неестественность. Наполненные бокалы рассказывают нам об обильном урожае, об удовлетворенности выполнением долга перед Родиной и отдыхе после трудов. Пейзаж воссоздает прекрасную природу солнечной Абхазии.

Большой интерес представляет работа Г. Петрусова «Кабардинская девушка» (иллюстрация № 39).

Автором схвачен и изображен выразительный момент движения девушки, подчеркнутый развевающейся от ветра шалью.

Композиционно фигура помещена в правой половине кадра и уравновешивается летящей от ветра одеждой.

Развевающаяся одежда подчеркивает движение фигуры, преодолевающей упругость воздуха, и создает впечатление силы и устойчивости ее.

Тональное решение и моделировка фигуры и лица светом находятся в полном соответствии с темой. Мы ясно видим гордую, с улыбающимся лицом, уверенно идущую спокойным шагом девушку.

При взгляде на «Таджикскую студентку» О. Кнорингa (иллюстрация

№ 40) зритель сразу ощущает, что портрет сделан не равнодушным, бесстрастным художником, а мастером, искренно взволнованным величием сюжета. В своей героине автор нашел воплощение типа раскрепощенной девушки солнечного Таджикистана.

Портрет О. Кноринга рассказывает нам, как духовно растет и тянется к высотам знания молодежь советского Таджикистана: весь облик девушки свидетельствует о том, что некогда угнетенный полудикий народ стал сейчас в культурно-экономическом отношении неизмеримо выше представителей любой капиталистической державы.

Портрет академика Павлова работы Я. Халипа (иллюстрация № 41) является образцом документального жанра в фотографии. Великий ученый изображен в движении.

Найденное автором мгновение для съемки удачно; в портрете переданы пытливость ума, жизненная энергия непреклонного борца науки, его мягкий юмор. Академик Павлов выразительно освещен, фигура помещена на обобщенном фоне, дополняющем пространственную характеристику объекта.

Работа Э. Евзерихнна «Горький на совещании» (иллюстрация № 42) также относится к документальному жанру. Автор изобразил великого писателя вдумчиво слушающим чью-то речь. Простота и непринужденность позы и внимательный взгляд воссоздают образ писателя, простой и обаятельный.

Изобразительное решение всецело соответствует задаче, поставленной содержанием.

Приведенными примерами далеко не исчерпываются достижения советского фотоискусства в области портретного жанра.

Но и эти немногочисленные примеры с большой убедительностью свидетельствуют о том, что мастера советского фотоискусства в области портретного жанра смогли добиться значительных успехов.

Преодолев поверхностное, внешнее отношение к изображаемой теме, они сумели найти выразительные средства, необходимые для передачи в изображении яркой интеллектуальности, спокойствия, уверенности и высоких моральных качеств людей Сталинской эпохи.

XII

.

ФОТОПЕЙЗАЖ И ФОТООЧЕРК

Пейзаж в изобразительном искусстве принято понимать как художественный образ природы.

Пейзаж может быть и основной темой изображения и фоном, на котором изображены события с участием людей.

Органическое слияние пейзажа с изображаемыми на его фоне событиями часто мешает рассматривать пейзаж как особый жанр в фотографии, а между тем в первые годы развития фотографии ее мастера, стремясь к утверждению своего искусства, использовали именно пейзаж для доказательства того, что фотография самостоятельное изобразительное искусство.

Заметим только, что самобытность фотографии доказывалась ими отнюдь не самобытными приемами; явно подражая импрессионистам, они изображали в своих пейзажах природу обособленную, независимую от происходящих в действительности событий. Грустный лирический пейзаж, так называемый пейзаж «с настроением», созданный при помощи мягкорисующей оптики, преобладал в то время в художественной фотографии.

Небрежность распределения в рамке кадра, преувеличенность световых эффектов, смягчение и расплывчатость контуров создавали впечатление эскизности выполнения и выдвигались как признаки подлинного искусства и живописности фотопейзажа. Основная задача таких изображений сводилась к воспроизведению световых эффектов, а природа и окружающая реальная действительность рассматривались лишь как повод для приложения их.

Достаточно вспомнить бесконечно повторяющиеся эффекты закатов на море, лунные дорожки на воде, снятой против света, черные кипарисы над морем, изображенные в подражание Беклину, или серые расплывчатые изображения, сделанные по способу бромойль, чтобы нам стало ясно, что вместо жизни зрителю преподносились холодные, лживые изображения, извращающие действительность и никакого представления о природе не дающие.

С развитием советской печати выросла фотография, являющаяся ее неотъемлемым спутником; в фотографии, предназначенной для печати, от каждого изображения требовалась конкретность. В надписях, предпосылаемых фотографиям, напечатанным в прессе, следовало указывать, кто изображен на них, где и когда свершались показываемые события. С той поры абстрактные пейзажи «с настроением» ушли из советской художественной фо-

тографии в область прошлого.

Итак, изображение природы в фотографии (пейзаж) должно иметь конкретность. Фотограф, стремясь запечатлеть определенную местность, передать определенное состояние природы в этой местности, стремится к созданию художественного образа данного края — города, села.

Создание образа требует сохранения индивидуальности места, портретности, т. е. сохранения наиболее ярких индивидуальных характерных особенностей данного пейзажа.

Часто встречающиеся работы фотографов, изображающие реки с надписями «На Волге», «Голубой Дунай» и т. д., не достигают своей цели, ибо мало чем отличаются друг от друга. Они могут быть различны по тону, по свету, по точке съемки, но в том и в другом случае изображены вода и безликие берега.

Очевидно, недостаточно предпослать надпись «На Волге» для того, чтобы определить конкретность пейзажа. В самом изображении должны быть органические элементы, определяющие его конкретность.

Выразительные волжские берега, характерные волжские суда, силуэты того или иного города на Волге определят именно те признаки, благодаря которым Волга отличается от Дуная. В самой фактуре воды найти эти признаки невозможно.

Все то, что изображено в фотографии, является не вымыслом фотографа, а конкретной действительностью, существующей или существовавшей перед объективом фотографического аппарата. Однако эта конкретность должна быть выражена в фотокадре не протокольно, а с выявлением всех индивидуальных особенностей, характеризующих пейзаж и, следовательно, создающих «портрет» — художественный образ природы.

Для осуществления этих задач мастер фотографии использует все возможности изобразительной формы: выбирает наиболее выразительное линейное построение пейзажа, освещение и тональное построение, выявляющие форму и рельеф местности, и, наконец, находит для съемки то состояние природы, которое с наибольшей силой подчеркивает замысел произведения. Зритель по изображению должен ощутить время года, суток, уловить географические и национальные признаки пейзажа.

Следует ясно помнить, что зритель в фотографии интересуется не световыми пятнами и линиями, а конкретными познавательными образами Родины, ее природы и нашей советской действительности. Фотография в большей мере, чем какое-либо другое искусство, способна удовлетворить широкие эстетические запросы советских людей, поэтому пейзаж в фотографии должен

помочь зрителю, стремящемуся познать и увидеть красоты нашей Родины и колоссальные изменения, которые происходят в природе и жизни в результате социалистического строительства.

Наряду с существованием в фотографии пейзажа как образа природы пейзаж, как мы указывали выше, является также очень важным органическим элементом каждого изображения, снятого на натуре. При наличии в пейзаже человеческих фигур основное его значение как средства изображения природы сохраняется до тех пор, пока фигуры людей дополняют картины природы. Если же люди выдвигаются на первый план и занимают доминирующее положение, пейзаж становится фоном, дополнением.

Наше строительство, жизнь и быт колхозов, преобразование природы, естественно, выводят мастера фотографии из замкнутых помещений на площади городов и сел, на стройки заводов, в поля; пейзаж в подобных изображениях имеет существенное значение, являясь уже не случайным декоративным и живописным фоном, а органически неотъемлемым компонентом, помогающим раскрытию содержания фотокадра.

Пейзаж, изображающий красоту природы необъятной нашей Родины, точно так же как пейзаж, являющийся только одним из компонентов изображения, требует углубленного, продуманного подхода мастера фотографии как при выборе местности, наиболее характерной для раскрытия данной темы, так и при отборе изобразительных средств, необходимых для ее реализации. Выбор местности не может быть ограничен только определенным географическим признаком ее; необходимо нахождение того состояния природы, при котором найденные индивидуальные признаки будут выглядеть наиболее выразительно.

Состояние природы в момент фотографирования, время года и суток, освещение солнечное или пасмурное, дневное или искусственное определят настроение, которое вызовет у зрителя пейзаж. В том случае, когда пейзаж является одним из компонентов изображения, состояние, в котором изображена природа, должно дополнять основную характеристику изображаемого события.

В фотографии возможны пейзажи, передающие именно состояние природы — лирические, поэтические. Таким фотокадрам обычно всегда предпосылается надпись, как бы документирующая изображенное в кадре, как, например, «Восход солнца на Каме», «Утро на Волге» и т. п. Здесь, естественно, главной темой является не изображение конкретной местности или края со всеми их индивидуальными особенностями, а показ состояния природы, ха-

рактерного для данной местности.

В таких кадрах наряду с материальным, вещественным изображением природы фотохудожник сосредоточивает свое внимание также на выборе условий освещения и атмосферного состояния и выявлении их взаимодействия с изображаемым в пейзаже пространством и предметами.

При решении таких задач умение выразить мироощущение советского человека, его жизнеутверждение и оптимизм, а не преклонение перед таинственными силами природы, направит работу в нужное русло. Время устрашения человека таинственными силами природы миновало. Наш зритель хочет видеть изображения ясные, полные радости созидания и солнечного света.

Жизнь и красоту окружающего нас мира, часто не замечаемую нами в спешке повседневных дел, показали многие советские фотохудожники в своих работах.

В пейзажах советских фотохудожников преобладают активные, бодрые настроения. Советская фотография отходит от отвлеченного пейзажа, так называемого пейзажа «с настроением» для того, чтобы показывать, как под влиянием человека созидателя, творца преобразуется и расцветает наша советская Родина.

В отличие от старых изображений, рисующих стихийные явления природы обычно в темных, мрачных тонах, работа И. Шагина «Перед грозой» (иллюстрация № 43) насквозь жизнерадостна. Автор показывает радостную, нужную грозу, грозу, которая прольется освежающим дождем на жаждущие поля. В изображении прекрасно переданы ощущение солнца, закрытого грозовой тучей, ветер, гнущий деревья, и беспредельный простор полей.

Советским морякам и романтике моря посвящены работы С. Фридлянда «Выход на путину» (иллюстрация № 44) и «Труженики моря» Е. Халдея (иллюстрация № 45). Эти работы характеризуются тем, что наряду с прекрасным красочным простором моря на первом плане показан человек, неразрывно связанный своим трудом со стихией, на фоне которой он изображен.

В работе «Выход на путину» мы видим труд рыболовов. Четкое и выразительное композиционное распределение материала, ощущение ветра, порванных ветром облаков, сквозь которые прорываются лучи солнца, освещающие сильную и выразительную фигуру моряка, расположенную на первом плане, прекрасно переданная фактура воды, барашков на поверхности моря и силуэтов баркасов придают изображению динамичность, романтику и экспрессию.

В «Тружениках моря» суровые фигуры моряков, брызги разбивающихся о борт судна волн рассказывают о суровом труде и о преодолении стихии человеком.

Интересна по экспрессии и тональному решению работа А. Морозова «Лыжники» (иллюстрация № 46). Четкость и целеустремленность движения подчеркнута здесь предельной обобщенностью (почти до силуэтов) фигур обоих лыжников.

Тональное решение помогает передаче динамики кадра. Здесь ничто не отвлекает глаз зрителя от лыжников. Перламутрово-серый тон создает ощущение морозного утра, не акцентируя его особенностей. Снежная дымка, вьющаяся за палками, еще раз подчеркивает четкую направленность движения людей.

Яркой жизнерадостностью пронизана работа фотохудожника Г. Зельма «Весна в Грузии» (иллюстрация № 47).

Цветущие деревья, трактор, начавшийся сев, яркое солнце и беспредельная глубина ясного неба насыщают «Весну в Грузии» свежестью и ощущением радости созидательного труда.

Стремясь изобразить углубленный и конкретный образ природы, необходимо передать материал и пространство во всем их разнообразии, ибо только такое изображение сделает пейзаж-образ живым и материальным, только тогда он станет средством познания красоты природы.

Пейзаж в отличие от иных изображений охватывает большие пространства, видимость которых изменяется в зависимости от условий освещения и состояния атмосферы.

При изображении событий, людей основной объект находится обычно на первом либо на втором плане, и именно там сосредоточивается внимание зрителя. Пейзаж многопланов, и в умении создать ясную различимость этой многоплановости заключается мастерство фотохудожника-пейзажиста.

Для достижения многоплановости в изображении фотохудожнику всегда необходимо учитывать состояние воздушной среды, которая имеет порой решающее значение для передачи расстояния между первыми и дальними планами изображения. Из этого следует, что применение светофильтров, разряжающих воздушную дымку, не всегда обязательно, так как часто именно плотность воздушной среды создает глубину пространства в изображении.

Задачей мастера-фотографа является также очищение пейзажа от всего случайного, нехарактерного, от элементов, мешающих восприятию основного образа; а так как в пейзаже фотографу приходится изображать массы и пред-

меты, не легко переносимые с места на место, то очищение пейзажа от не имеющих отношения к основной теме элементов достигается чаще всего выбором точки видения и определением высоты горизонта.

Благодаря развитию новых средств передвижения современный человек может наблюдать природу с самолета, из окна поезда, с борта парохода. Это обстоятельство значительно обогатило изобразительные возможности фотографии, кроме того, именно фотография в силу особенностей своих сумела использовать эти новые возможности по-новому, показать окружающую действительность с ее невиданными до сих пор характерными особенностями.

Авиация внесла много новых элементов в наше восприятие пространства и движения. Она помогла увидеть колоссальные просторы нашей земли, изменяющееся ее лицо. Изображения, сделанные с самолета, показали явления с точки зрения необычной для нашего повседневного видения окружающего мира и по-новому раскрыли их красоту и смысл. Весь сложный и новый комплекс явлений, который внесла авиация в наше представление о мире, не мог не остановить на себе чуткого ко всему новому взора наших мастеров фоторепортажа.

Работа А. Шайхета «Уборка колосовых комбайном» (иллюстрация № 48) является оригинальным изображением, показывающим безбрежность колхозных полей. Благодаря необычной точке зрения мы видим, как по океану пшеницы, как корабль, плывет комбайн, оставляя за собой массивы скошенного поля.

Работа Я. Халипа «Квадрат 64» (иллюстрация № 49) показала движение торпедных катеров, по-новому изобразила их скорость. Мы чувствуем в ней, как огромное пространство мгновенно поглощается большими скоростями движения. Мы с новой точки зрения видим целеустремленность этого движения и причудливые узоры волнующегося моря, вызванные стремительным движением катеров.

Эти работы по-новому обогащают наши познания и представления об окружающем нас мире.

Работа Д. Дебабова «Кратеры потухших вулканов» (иллюстрация № 50) благодаря авиасъемке дает новое представление о пространстве, о его относительности и создает новое восприятие масштабов.

Кратеры потухших вулканов вообще смогли стать объектом изображения только в результате возможности съемки с самолета.

Однако основное достоинство этих работ не исчерпывается использованием новых изобразительных возможностей, созданных применением новой

точки видения, — это основное достоинство заключается в глубоком и динамическом раскрытии темы.

В отличие от формалистических пейзажей «настроения» и пейзажей дореволюционных фотографов раннего периода развития художественной фотографии, почти всегда выражающих бедность и печаль (работы С. Лобовикова, А. Карелина, Н. Петрова, П. Клепикова), советский фотопейзаж утверждает богатство и красоту природы нашей Родины, преобразованной социалистическим строем, и в силу этого приобретает большое общественное значение.

Мастера советской фотографии зорко подмечают черты нового в пейзаже нашей Родины и стремятся показать плоды колоссального плана социалистических преобразований. Пейзажи, изображающие лицо нашей преображенной земли, одновременно выражают и страстную заинтересованность мастеров фотографии в судьбах своей Родины.

В Советском Союзе природа стала объектом гигантского социалистического переустройства. Великий сталинский план лесонасаждений, поворот русел больших рек, строительство гигантских гидоостанций говорят о том, что советский человек не бездеятельный созерцатель красот природы, а самоотверженный, деятельный и неутомимый преобразователь ее.

В отчетном докладе XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б) в январе 1934 года товарищ Сталин говорил об изменении пейзажа нашей Родины, происшедшем за годы социалистического строительства.

«Изменился облик наших крупных городов и промышленных центров. Неизбежным признаком крупных городов буржуазных стран являются трущобы, так называемые рабочие кварталы на окраинах города, представляющие груду темных, сырых, большей частью подвальных, полуразрушенных помещений, где обычно ютится неимущий люд, копошась в грязи и проклиная судьбу. Революция в СССР привела к тому, что эти трущобы исчезли у нас. Они заменены вновь отстроенными хорошими и светлыми рабочими кварталами, причем во многих случаях рабочие кварталы выглядят у нас лучше, чем центры города. Еще больше изменился облик деревни. Старая деревня — с ее церковью на самом видном месте, с ее лучшими домами урядника, попа, кулака на первом плане, с ее полуразваленными избами крестьян на заднем плане — начинает исчезать. На ее место выступает новая деревня с ее общественно-хозяйственными постройками, с ее клубами, радио, кино, школами, библиотеками и яслями, с ее тракторами, комбайнами, молотилками, автомобилями».

Воплощение этих изменений облика нашей Родины, ее природы, городов,

сел и социалистического строительства является основной задачей советского фотопейзажа.

Газета «Правда» в номере от 24 октября 1931 г. писала:

«Дело пролетарской фотографии рассказать и показать всему миру конкретные победы социализма, рассказать и показать тем конкретным и неопровержимым языком, который свойственен фотографии и кино больше, чем всякому другому искусству, и который доступен широчайшим миллионным массам».

Советский человек должен повседневно видеть, как осуществляется сталинский план лесонасаждений, как идет строительство гидростанций, как преобразовываются пустыни и голодные степи.

Изображение этих событий требует от советского мастера-фотографа серьезного, вдумчивого подхода, не поверхностной фиксации этих событий, а продуманного композиционного решения, не холодного, бесстрастного репортажа, а умения на основе увиденного создать изображения цельные, поэтически рассказывающие о нашей прекрасной Родине.

Таким образом, основой советского фотопейзажа должно быть не только чувство природы и настроения, а понимание и волнующее, поэтическое изображение событий гигантской социалистической перестройки природы, радость созидания, радость преодоления препятствий на пути преобразования природы.

Поэтому все чаще в пейзаже изображается человек и элементы, определяющие преобразование природы человеком.

Стремление воспроизвести в изображении наиболее полно природу нашей Родины и разворачивающиеся в связи с ее преобразованием события привело к рождению нового конкретного и тематического пейзажа, а также вызвало к жизни жанр фотоочерка.

Мастера фотографии не ограничиваются больше при показе какого-либо события или процесса одним фотокадром, а создают цикл изображений, последовательно излагающих в логическом порядке происходящие события или процессы и таким образом решающих тему.

Несомненно, фотоочерк возник под влиянием документальной кинематографии, где в ярких киноочерках изображаются все значительные события общественной жизни и факты трудовой деятельности.

Фотоочерк отнюдь не цикл фотоиллюстраций к тексту, он сам по себе является образным, пластическим рассказом; текст же, предпосланный очерку в целом или каждому изображению в отдельности, является вспомогательным,

конкретизирующим и поясняющим материалом.

В фотоочерке, состоящем из нескольких фотографий, каждая отдельная фотография является частью целого, поэтому методы изобразительного решения каждой отдельной фотографии в нем несколько иные, нежели в обычной фотографии.

Сложное композиционное построение, композиционная замкнутость, уравновешенность, присущая одному изображению, которое полностью раскрывает тему, в отдельных изображениях фотоочерка может иногда и отсутствовать, так как здесь важна композиция серии в целом. Отдельные изображения могут быть фрагментарны, выделять детали, подробности общего, необходимые для полноценного впечатления.

Поэтому к отдельным изображениям в фотоочерке не могут предъявляться такие же требования, какие обычно предъявляются к фотоизображению; отдельная фотография, вырванная из контекста очерка, часто будет выглядеть неполноценно, так как тема в целом решается не в пределах каждой отдельной фотографии, а в серии их.

Однако все это отнюдь не снижает художественных требований, предъявляемых к мастеру фотографии, решающему тему в виде фотоочерка. Его задача осложняется необходимостью организации материала в отдельных фотографиях с таким расчетом, чтобы каждая фотография служила последовательным продолжением другой и чтобы серия в целом ясно и подробно раскрывала тему.

Работа над фотоочерком требует от фотомастера досконального знания изображаемого материала и тщательно продуманного отбора наиболее существенных и выразительных моментов, раскрывающих тему.

Большое значение в развитии советского фотоискусства имело издание журнала «СССР на стройке», ныне называющегося «Советский Союз».

Журнал «Советский Союз» состоит исключительно из отдельных фотографий и фотоочерков, сопровождаемых кратким литературным текстом.

Напечатанные в нем фотоочерки и отдельные фотографии по качеству своему являются образцом и наглядным учебным пособием для многих молодых мастеров фотографии.

Жизнь советского народа, новизна человеческих отношений и жизненных принципов советского человека нигде не раскрываются так ярко и полно, как в социалистическом труде. Показу этого посвящены страницы журнала.

Умение отрешиться от мелочных описаний и натуралистического перечня увиденных объектов характеризует большинство фотоочерков, напечатанных в

журнале «Советский Союз». Передовая советская публицистика в яркой изобразительной форме насыщает каждую страницу журнала. Сила воздействия такой публицистики и ее общественная значимость определяются высокой идейностью, острой политической злободневностью и конкретностью.

Из второго номера журнала «Советский Союз» за апрель 1950 года, богато насыщенного разнообразным материалом о жизни нашего народа, можно привести в качестве образцовых ряд напечатанных там фотоочерков.

Очерк «Это видели шотландские горняки» — фото Гребнева — выразительно рассказывает о пребывании в Донбассе делегации шотландских горняков. Мы видим портреты почетных шахтеров, производственные моменты добычи угля, механизацию шахт. Однако автор не ограничивается изображением почетных шахтеров и наряду с ясными по содержанию и выразительными по форме фотографиями механизированной добычи угля и просторных, ярко освещенных подземных коридоров, по которым мчатся электровозы, он вводит читателя в повседневный быт шахтера и ярко освещает нам черты нового в этом быту. Благодаря этому изображение жизни советского шахтера на производстве, в семье и на отдыхе наполнено глубоким социалистическим содержанием.

Фотографии, показывающие кварцевое облучение шахтеров на движущемся эскалаторе для предохранения от профессиональных заболеваний, ингаляцию для предохранения дыхательных путей от угольной пыли, наглядно рассказывают, как заботится государство о трудящихся в условиях нашей социалистической действительности.

Фотографии чистых и просторных комнат, в которых живут шахтеры, библиотек, клубов, спортивного зала последовательно рассказывают об условиях жизни советского шахтера и наполняют очерк волнующим содержанием.

Простое и ясное композиционное решение каждой фотографии, четкое расположение людей и предметов в кадре всецело соответствует излагаемому содержанию очерка.

«Баку — столица советского Азербайджана» — второй из фотоочерков, напечатанных в том же номере (авторы фотографий Грачев и Альперт). Это серия наполненных солнцем, радостных фотографий, изображающих кипучую деятельность людей советского Азербайджана. Оживленные улицы, прекрасная природа, переполненные театры и концертные залы, леса нефтяные вышек — все это ярко выражает красоту действительности и поэтическим языком рассказывает нам о столице советского Азербайджана Баку.

Очерк прекрасно дополняется литературным текстом В. Мержанова:

«Никто и никогда больше не увидит ветхих лачуг на бакинских нефтяных промыслах. Здесь построены красивые рабочие поселки с благоустроенными домами, школами, библиотеками, асфальтовыми дорогами. В этих поселках живут бакинские рабочие, добывающие «черное золото» не для Нобеля, а для своего социалистического государства, на благо своей Родины.

На древней нефтяной земле в Балаханах, Сабунчах, Сураханах создана новая жизнь, новый быт. Здесь люди живут так же культурно, как и в центре.

Прекрасен нынешний Баку — столица Азербайджана, город нефтяников».

Оригинальностью и свежестью темы отличаются и другие фотоочерки, напечатанные в том же номере.

Очерки «10 лет спустя», «Социалистическая Тува», «Ленинские Горки» проникнуты стремлением изобразить советскую действительность в достойных ее ярких поэтических красках.

В журнале «Советский Союз» № 3 за 1950 год обращают на себя внимание очерки И. Озерского и операторов Ереванской киностудии «С чужбины на родину». Эта серия фотографий, волнующих своей правдивостью и непосредственностью, рассказывает о счастье армян, вновь обретших родину в семье народов Советского Союза.

«Величайшая библиотека мира» (Гребнев и Шоломович) — наглядный и увлекательный рассказ о Государственной библиотеке имени Ленина. В очерке изображены наряду с наружными Фасадами здания библиотеки и читальными залами работа читателей над книгами, механизация подачи книг и консервация редких книг путем съемки их на микрофильмы.

Серией прекрасных поэтических фотографий показаны жизнь, быт и природа Закарпатской Украины в № 5 того же журнала (июль 1950 г.) в очерке «Закарпатская Украина» (фото Альпорта). Замок графа Шенборн-Бухгейма, превращенный в санаторий, электропила, облегчающая труд дровосека, трактор вместо сохи, колхозники — Герои Социалистического Труда — все это яркие черты нового, принесенного советской властью.

Перечисление выразительных фотоочерков, напечатанных в журнале «Советский Союз», можно было бы продолжить, но и приведенных примеров достаточно, чтобы сделать вывод, что все эти материалы характеризуются широкой трактовкой темы, насыщены пафосом созидания и чувством современности. Они красноречиво рассказывают о патриотизме и гордости советских людей и о гордящихся своей социалистической Родиной авторах — советских фотохудожниках.

XIII

.

ПРИМЕРЫ РАБОТ МАСТЕРОВ СОВЕТСКОГО ФОТОРЕПОРТАЖА

Лицо советского фотоискусства определилось благодаря работам фоторепортеров, сотрудничающих в периодической печати. Именно они создали ряд художественных документов эпохи, наглядно популяризирующих вдохновенный труд советских людей и прогрессивные идеи человечества.

Сталкиваясь повседневно с нашей социалистической действительностью, с культурной и хозяйственной деятельностью советских людей, участвуя в общественной и политической жизни страны, они стали авторами работ, в полной мере отвечающих запросам современности.

Эти работы, возникшие не в замкнутых фотографических ателье, а в самом центре нашей народной жизни, на заводах и фабриках, в колхозах и совхозах, на новостройках и в научных лабораториях, отличаются жизненной яркостью характеристик и большой публицистической страстностью.

Многообразные сложные проявления советской социалистической действительности находят свое отображение на страницах советской печати в изображениях, создаваемых фотохудожниками-репортерами.

Из этих изображений советский народ узнает о торжестве идей социализма в самых отдаленных уголках нашей Родины; эти изображения обогащают советских людей широтой знания нашей действительности.

Зарубежные выставки советского фотоискусства показывают нашу Родину многомиллионному зарубежному зрителю. Трудящиеся всего мира проявляют огромный интерес к жизни советских людей. Не все могут приехать в СССР, непосредственно познакомиться с условиями нашей жизни и труда и увидеть масштаб нашего строительства. Изображения, опубликованные в нашей прессе, специальные фотовыставки доступны обозрению миллионов людей, как в пределах нашей Родины, так и за ее рубежами.

Правдивое изображение жизни и достижений Советского Союза помогает народам стран народной демократии учиться строительству социализма.

В годы Великой Отечественной войны перед советскими фотохудожниками стояла почетная задача отобразить великие и грозные события борьбы советского народа против фашистских захватчиков и всемирноисторическое значение нашей победы.

Они показали разрушенные врагом мирные города и села, показали облик

героев Отечественной войны, неповторимые и незабываемые героические сцены из жизни народа. Эпизоды войны были показаны не бесстрастно, в каждом изображения сквозили взволнованные чувства советских патриотов.

Фотохудожники были непосредственными участниками и свидетелями военных событий на всем протяжении великих битв от Сталинграда до Берлина; именно в силу этого они донесли до зрителя правдивый и волнующий рассказ о бесстрашии, мужестве и героизме советских людей.

Работа И. Шагина «На штурм рейхстага!» (иллюстрация № 51) рассказывает о грозных днях битвы за Берлин, о завершающих победоносных боях Советской Армии и о сокрушении последней твердыни врага. Этот волнующий исторический документ преподнесен нам автором в лаконичной и высокохудожественной изобразительной форме.

Сквозь мглу дыма пожаров проступают громады полуразрушенного рейхстага, к которому осторожно приближается группа бойцов со знаменем. В предгрозовой тишине чувствуется напряжение последних минут жизни притаившегося врага, ощущается канун нашей великой победы.

В работе Г. Петрусова «На рейхстаг!» (иллюстрация № 52), являющейся обложкой книги о Великой Отечественной войне, мы можем видеть, насколько искусно автор владеет мастерством фотомонтажа. Эта работа сделана путем сложения при печати нескольких фотографий, из которых автор брал только то, что было ему необходимо для своей композиции. Высокая техника печати и мастерство композиции помогли созданию цельного, выразительного по своему смыслу произведения.

Силуэты стремительно бегущих солдат проецируются на окутанные огнем и дымом каменные громады рейхстага — последнего опорного пункта врага, и полностью передают величие и торжественность финального эпизода Великой Отечественной войны.

«В атаку!» работы М. Альпорта (иллюстрация № 54) изображает офицера, поднимающего свое подразделение в атаку. Момент движения настолько ярок и действенен, что изображение полно пафоса борьбы. Оно захватывает зрителя силой чувств — храбростью и презрением к смерти во имя великой победы.

Большой интерес представляет работа И. Шагина «Приземлился!» (иллюстрация № 53). Фотокадр отличается остротой схваченного автором мгновения, абсолютной фотографичностью в самом лучшем смысле этого слова. Падение и взрыв подбитого вражеского самолета показаны с наиболее выразительной точки зрения, четко рисующей происходящее событие и доносящей

его до зрителя в абсолютной простоте и ясности.

«Встреча» И. Шагина (иллюстрация № 55) — волнующая сцена возвращения бойца в родное село и свидания с матерью. Мягкий пейзаж русского села в пасмурный зимний день — очень удачный фон для раскрытия содержания кадра. Мы можем только еще раз отметить характеризующее автора умение выбрать наиболее выразительный момент и найти ему ясную, простую и благородную форму.

Работа Дм. Бальтерманца «Чайковский» (иллюстрация № 56) изображает группу бойцов, во время краткой передышки между боями слушающих музыку Чайковского. Фигуры воинов, изображенные почти силуэтно, окружающие их полуразрушенные стены, свет, льющийся из пролома стены и озаряющий пианино и играющего бойца, придают всей композиции теплоту и лиричность.

Очень выразительна работа Е. Халдея «Освобожденная Болгария» (иллюстрация № 57), показывающая радостный исторический момент в жизни болгарского народа.

В произведениях советских фотохудожников, посвященных темам Великой Отечественной войны, отображены все этапы войны, возраставший в процессе борьбы наступательный порыв Советской Армии и морально-политическое единство советского народа. Фотохудожники нашли выразительные средства для изображения духовного подъема народа и сплочения его сил. Они смогли изобразить исторические события, глубоко и сильно выявив чувства народа; они не только регистрировали факты, а создавали изображения, несущие в себе высокие чувства, созвучные патриотическому подъему советского народа.

Жизни и быту народов СССР посвящены работы Д. Дебабова «Первые самолеты па Чукотке» (иллюстрация № 58) и М. Альперта «Киргизская комсомолка на скачках».

Фотография Д. Дебабова «Первые самолеты на Чукотке» изображает один из волнующих эпизодов нашей современности, торжество социалистической культуры. Автор сумел найти очень острое и волнующее решение темы. Группа жителей Чукотки, одетых в национальные костюмы, с огромным, захватывающим волнением, надеждой и радостью смотрит на самолет, пролетающий над их головами. Абсолютная непринужденность и искреннее волнение людей передаются и зрителю, заражая его радостью и гордостью за нашу социалистическую технику и культуру. Автор нашел наиболее выразительное мгновение поведения людей в момент пролета самолета над их головами. Са-

молет ясно и объемно очерчен художником и выглядит гордой стальной птицей.

Благодаря документальности и тому, что событие преподнесено в высокохудожественной форме, воздействие этой фотографии на зрителя значительно сильнее, чем многое, что было изображено на эту тему в живописи и фотографии.

Д. Дебабовым создана также целая серия работ, посвященных народам Севера, их жизни и быту.

В работах «Полярная ночь» (иллюстрация № 59), «Охота с беркутом» (иллюстрация № 60) мы видим, с каким вкусом и оперативной находчивостью, с какой пытливостью и любовью к жизни и всему, что в ней нового, работал Д. Дебабов — один из лучших мастеров советского фоторепортажа. Все его работы проникнуты подлинным дыханием жизни и непосредственностью, они динамичны и оригинальны по точкам съемки.

«Киргизской комсомолке на скачках» М. Альперта (иллюстрация № 61) присущи динамичность, экспрессия; умение автора уловить наиболее острое и выразительное мгновение характеризует эту, как и помещенные выше его работы.

Гиганты сталинских пятилеток, светлые, радостные, залитые солнцем цехи новых заводов показывает в своей работе «В солнечном цехе» А. Шайхет (иллюстрация № 62). В этой работе наряду с четким изображением механизации процесса прекрасно передано пространство (выразительный передний план и четкая воздушная перспектива). Найденное светотональное соотношение темного переднего плана и солнечных пятен и лучей, пронизывающих цех, придает изображению глубину и яркость.

Работы Г. Петрусова «Медный всадник» (иллюстрация № 63) и «Г. Уланова в «Бахчисарайском фонтане» (иллюстрация №64) посвящены теме советского искусства. Эти работы характеризуются вдумчивым мастерством, композиционной стройностью и умением мастера выбрать в сложном материале, перегруженном декоративными деталями и многообразным движением, самые выразительные моменты и изобразить их в высокохудожественной форме.

В «Медном всаднике» мы видим фигуру девушки, выполненную в жемчужно-серых тонах, в ярком выразительном движении. Композиция фронтальная. Благодаря низкой линии горизонта фигура балерины возвышается над окружающими ее персонажами и придает кадру стройность и величавость. На фоне едва проступают детали декораций, не отвлекающие внимания зри-

теля от основных танцующих персонажей балета.

Особенный интерес представляет изображение народной артистки СССР Г. Улановой в балете «Бахчисарайский фонтан». Изображение отличается строгостью форм; в нем нет показного блеска, декоративных аксессуаров костюма и декораций, нет заманчивых при решении такой темы эффектов света. Г. Уланова показана на темном нейтральном фоне для того, чтобы ни одна деталь его не отвлекала зрителя от восприятия искусства выдающейся советской балерины. Автор нашел для изображения чрезвычайно выразительное мгновение танца, наиболее ярко выражающее пластику одухотворенного движения, легкость и изящество линий фигуры, и сумел передать выразительность рук замечательной актрисы.

Темный фон ярко подчеркивает стройность силуэта, плавный и выразительный подъем рук, завершающийся легким наклоном и поворотом головы.

Строгое и ясное композиционное решение изображения полноценно доносит до зрителя высокое искусство мастеров советского балета.

Наряду с отдельными работами Петрусов работает над фотокнигами-альбомами. «Сельская художественная самодеятельность» Г. Петрусова — книга, наглядно рассказывающая о том, какой богатейшей сокровищницей искусств обладает советский народ. В восьмидесяти трех фотографиях, ярких и выразительных по своему построению, перед зрителем разворачивается замечательное народное творчество тружеников социалистической деревни. Радость и веселье, выраженные в стремительных и ярких национальных танцах народов СССР, прекрасные портреты исполнителей рассказывают о советском народном искусстве, самом передовом и прогрессивном, о любви и тяге к искусству самых широких масс советского народа.

На яркой, пронизанной солнечными лучами фотографии Н. Колли «Горячая пора» (иллюстрация № 65) показан радостный труд на колхозных полях нашей великой Родины. Ярко схваченное мгновение выразительно передает слаженность труда колхозников. Живописно расположенные в рамках кадра группы работающих изображены правдиво. Лучи знойного полуденного солнца четко рисуют пространство, фигуры людей, фактуру трактора и скирд хлеба.

Интересной попыткой показа сельской самодеятельности не изолированно, а в прямой связи ее со зрителем является работа М. Савина «На сцене колхозного клуба» (иллюстрация № 66). Живописное светотеневое решение помогло автору достичь выразительности всей композиции в целом. Пожалуй, следует его упрекнуть только в том, что, стремясь показать внимание зрителей

к происходящему на сцене, он несколько перегрузил излишней детали ровной фигуры первого плана. При таком решении правильнее было бы назвать этот кадр «В зале колхозного клуба» — сцена явно выглядит здесь лишь поводом для показа зрителя.

Две фотографии Д. Дебабова «Падение метеора в Анадырском крае» (иллюстрации № 67 и 68) показывают редчайшие явления природы документально, что придает этим работам как познавательную, так и художественную ценность. Мы видим документально снятое падение метеора в высокой изобразительной форме.

«Гопак» А. Штеренбсрга (иллюстрация № 69) является выразительным изображением движения. Уловленное и переданное в фотокадре вихревое движение танца еще больше подчеркнуто яркими бликами света, который придает изображению броскость, яркость и жизнерадостность.

Особенно интересна эта работа в сопоставлении со следующей фотографией того же мастера. «Азербайджанский танец» в исполнении народной артистки УзССР Тамары Ханум (иллюстрация № 70) плавен и ритмичен. Исполнительница его в совершенстве владеет умением одновременной передачи быстроты и плавности, округлости, отточенности движений. А. Штеренбергу и здесь удалось средствами фотографии прекрасно воспроизвести характерность, красоту и своеобразие плясок народов СССР.

Интересна и работа Г. Петрусова «В цирке» (иллюстрация № 71). Светотеневое решение кадра позволяет художнику показать красоту и четкость движений воздушных гимнастов, тренированность их тел, пластичность движений. Спокойное и тактичное решение фона (купол цирка) подчеркивает направленность внимания автора и помогает восприятию кадра.

Приведенные в книге работы мастеров советского фоторепортажа представляют разнообразные жанры, методы и художественные манеры некоторых мастеров, но ими далеко не исчерпываются все достижения советского фотоискусства.

Вместе с тем эти работы свидетельствуют о том, что мастера советской фотографии наглядно и ярко пропагандируют достижения страны социализма, создают незабываемые картины радостного труда и культурной жизни народов многонационального Советского Союза.

Обогащение новыми приемами изобразительного мастерства, новой современной техникой, непрерывное совершенствование направят работу наших мастеров на создание еще более ярких произведений искусства социалистического реализма.

СПРАВОЧНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ И ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Интересная книга! Галина Санько



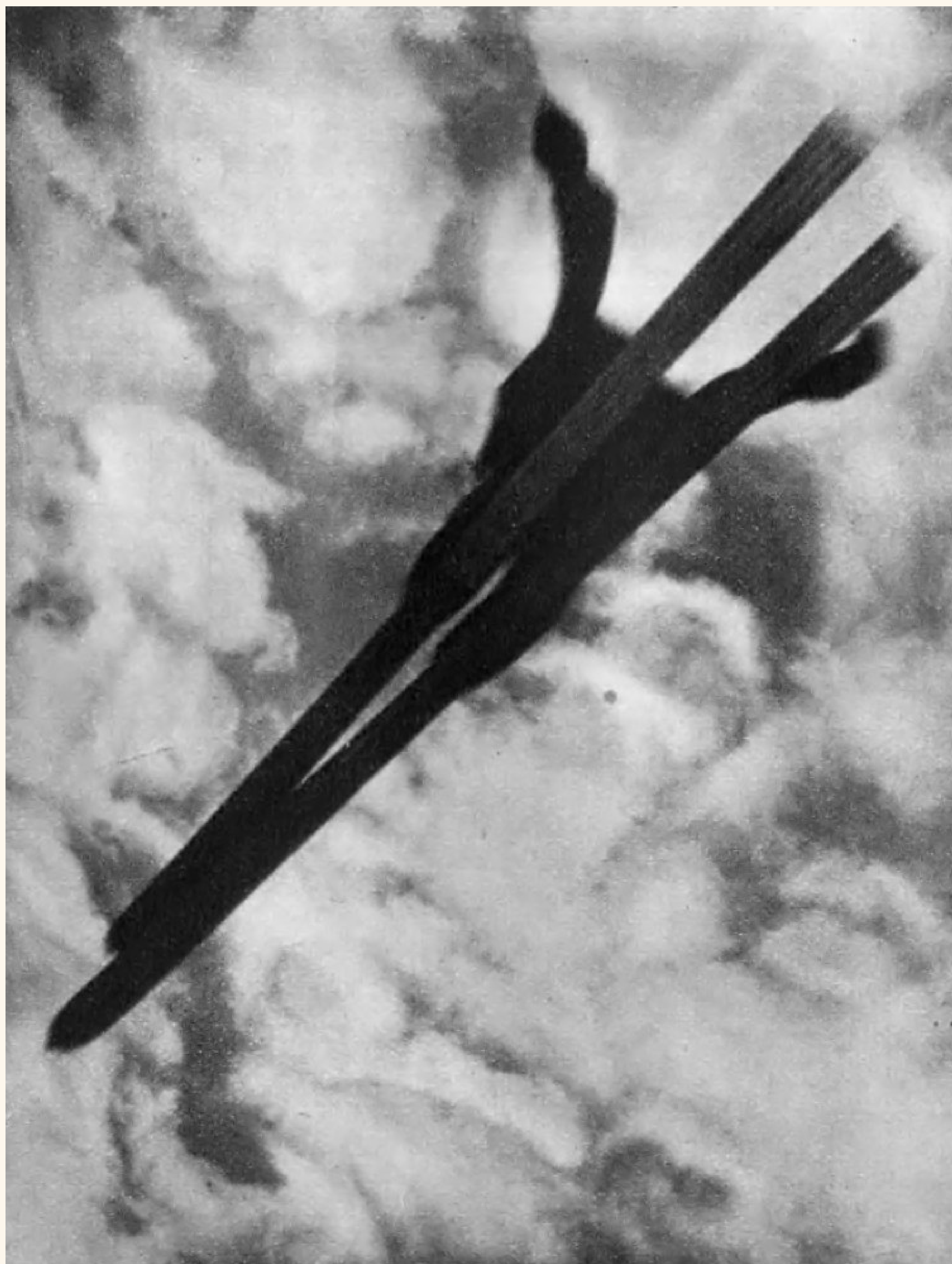
2. На птичьем базаре. Д. Дебабов



3. Термический цех



4. Прокатный цех



5. Лыжник



6. Высокогорное озеро. Г. Зельма



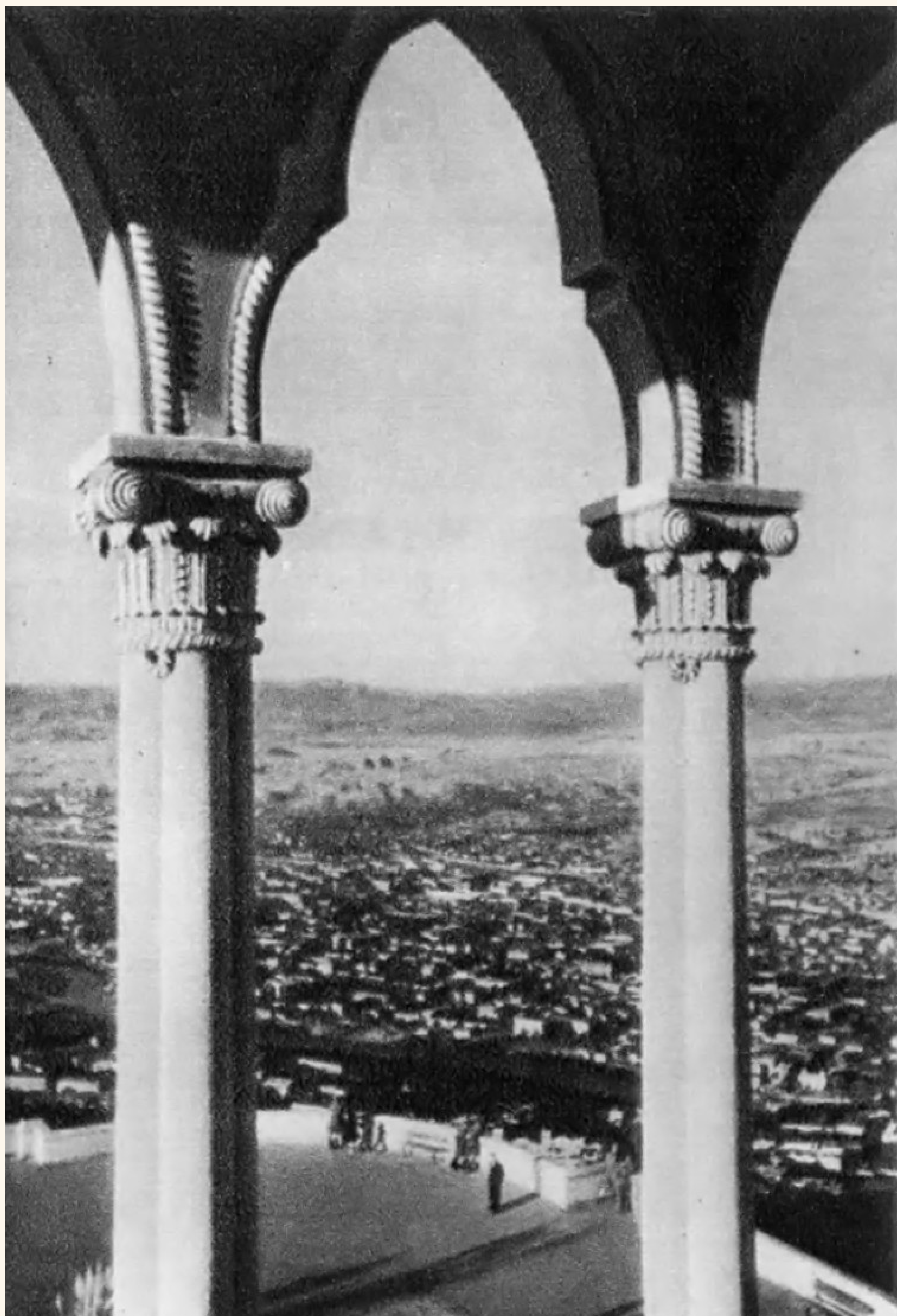
7. Осенний пейзаж. Е. Умнов



8. Тучи над Байкалом. Д. Дебабов



9. Вид на Адмиралтейство. Я. Халип



10. Столица Грузии Тбилиси. Я. Халип



11. Небо Москвы. А. Шайхет



12. Северные куропатки. Д. Дебабов



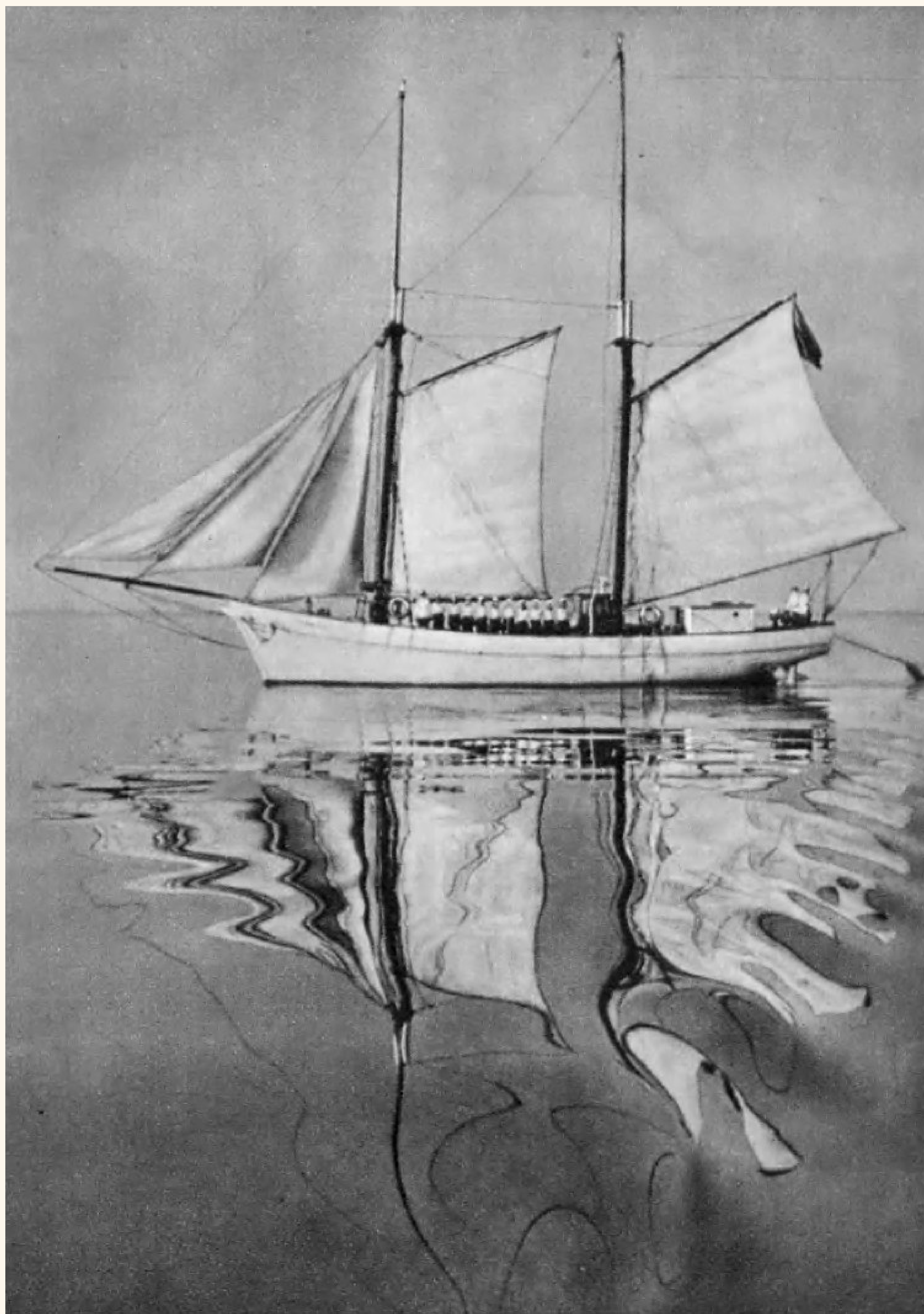
13. Пейзаж потухших вулканов. Д. Дебабов



14. В школьном радиоузле. М. Савин



15. Урок географии. Е. Умнов



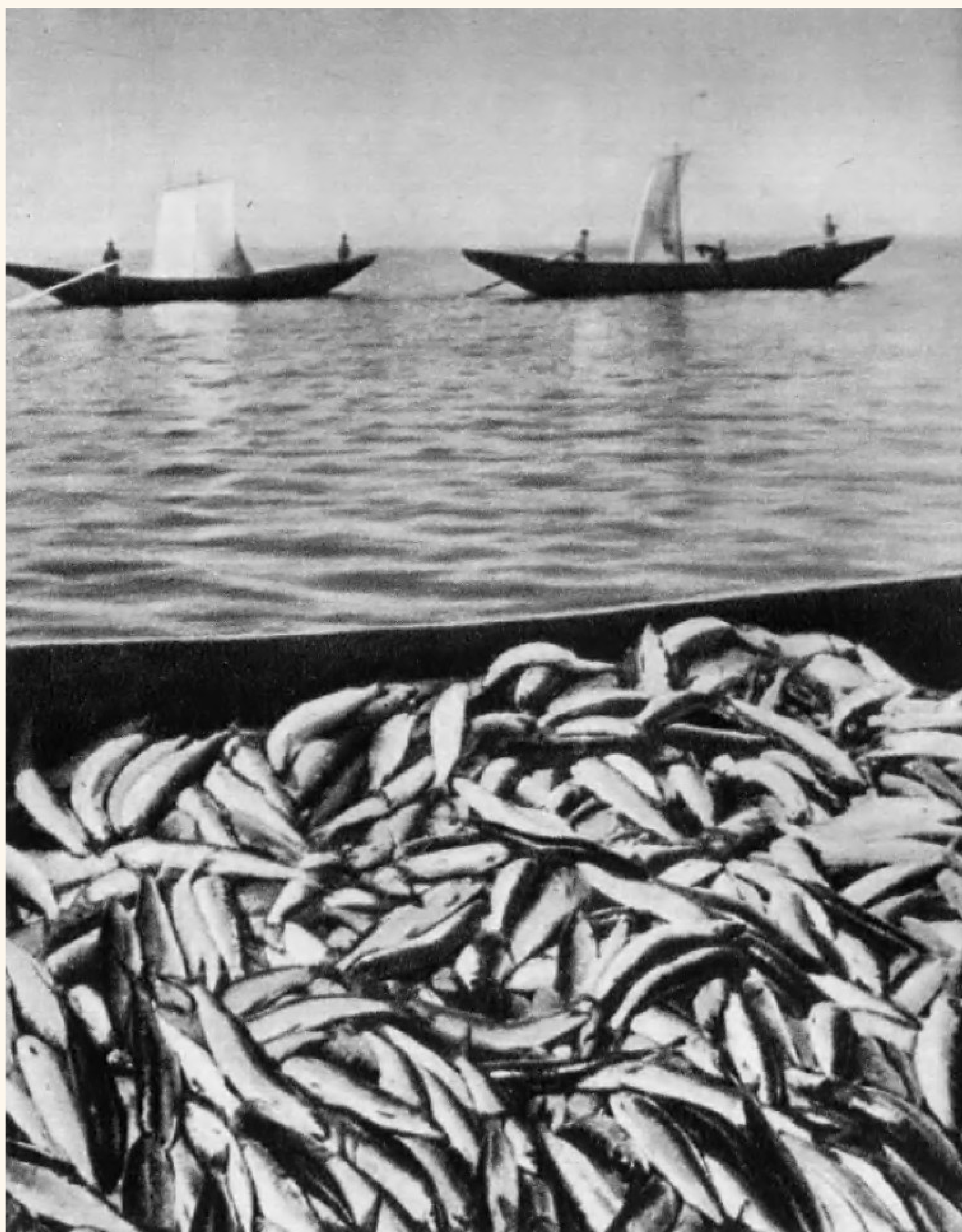
16. На рейде. Я. Халип



17. На лыжной прогулке. Р. Диамент



18. Металл стране. А. Шайхет



19. На Байкале



20. На путине



21. Парашютист. Г. Зельма



22. На ветру. Г. Зельма



23. Бакенщик (на Каме). Дм. Бальтерманц



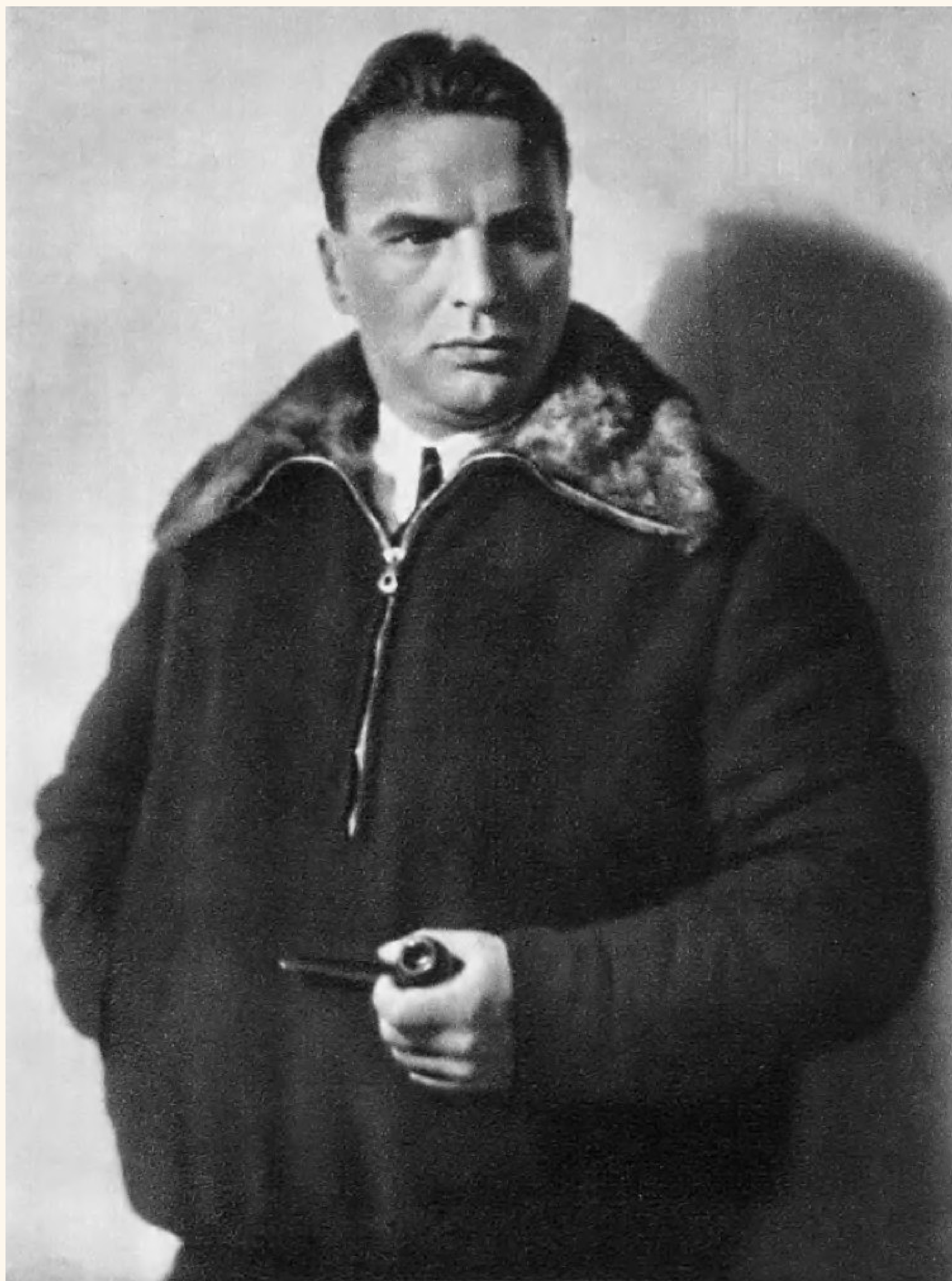
24. Нина Думбадзе. М. Альперт



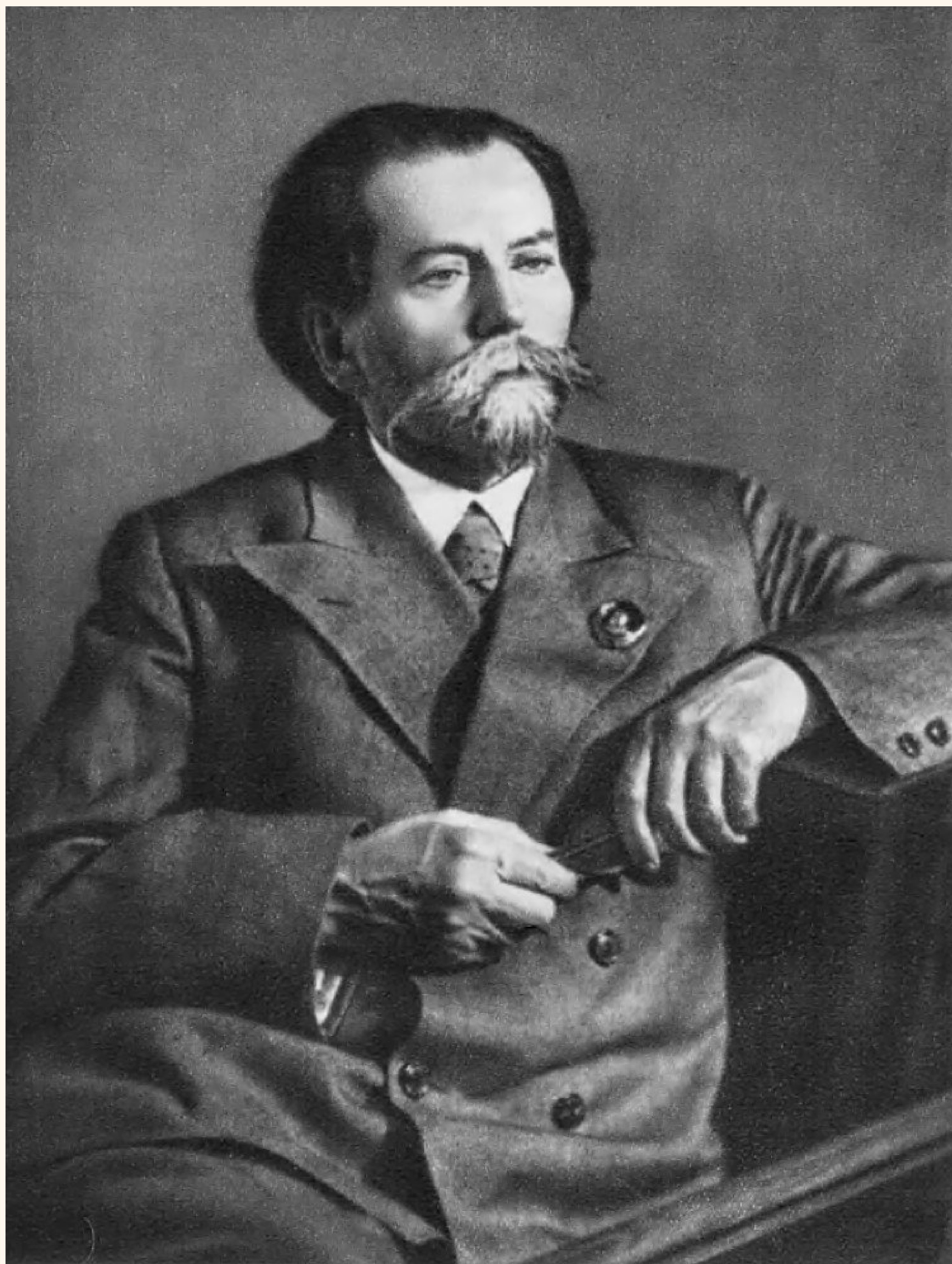
25. Прыжок с шестом



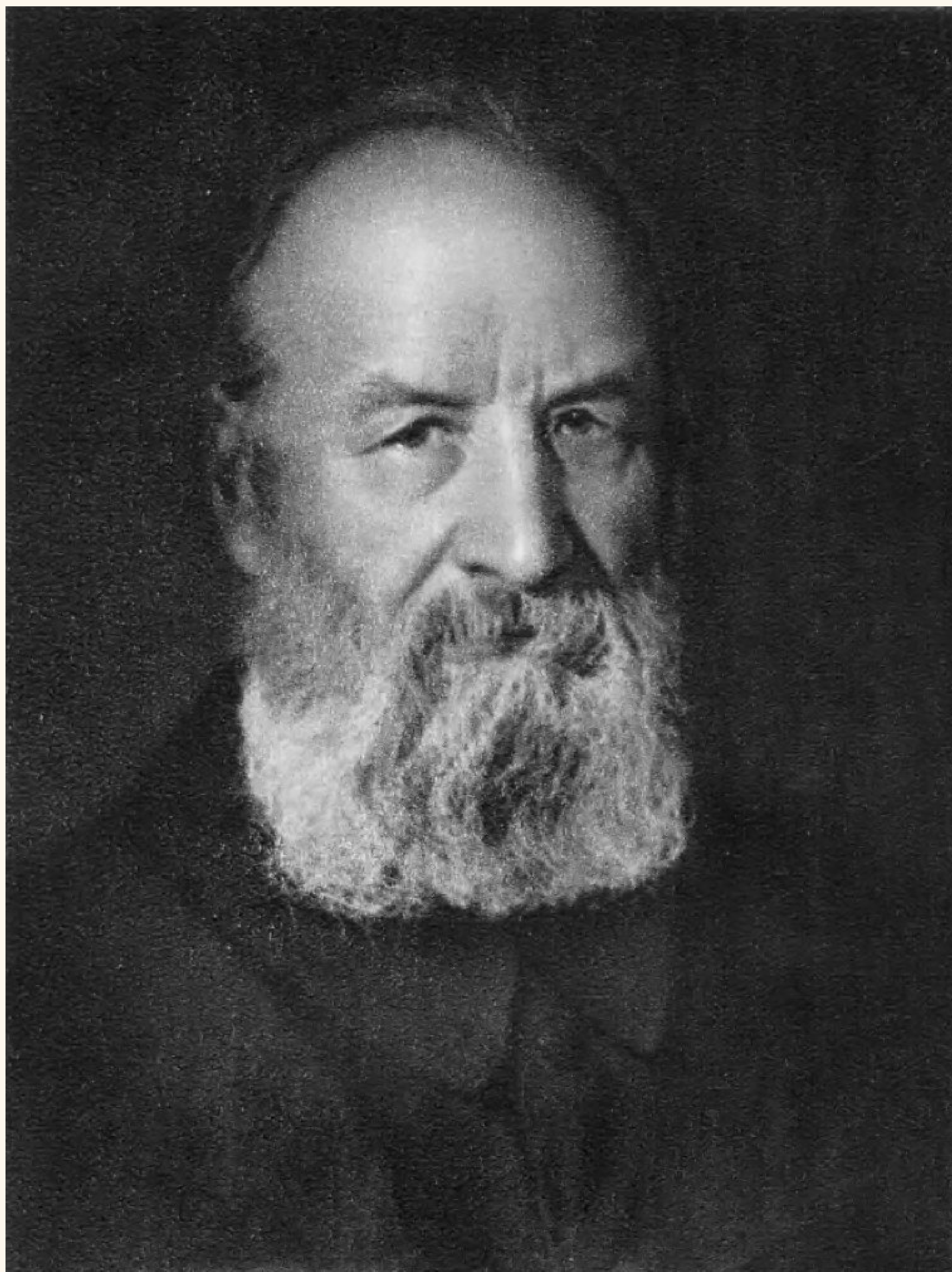
26. Женщина из Хакасии



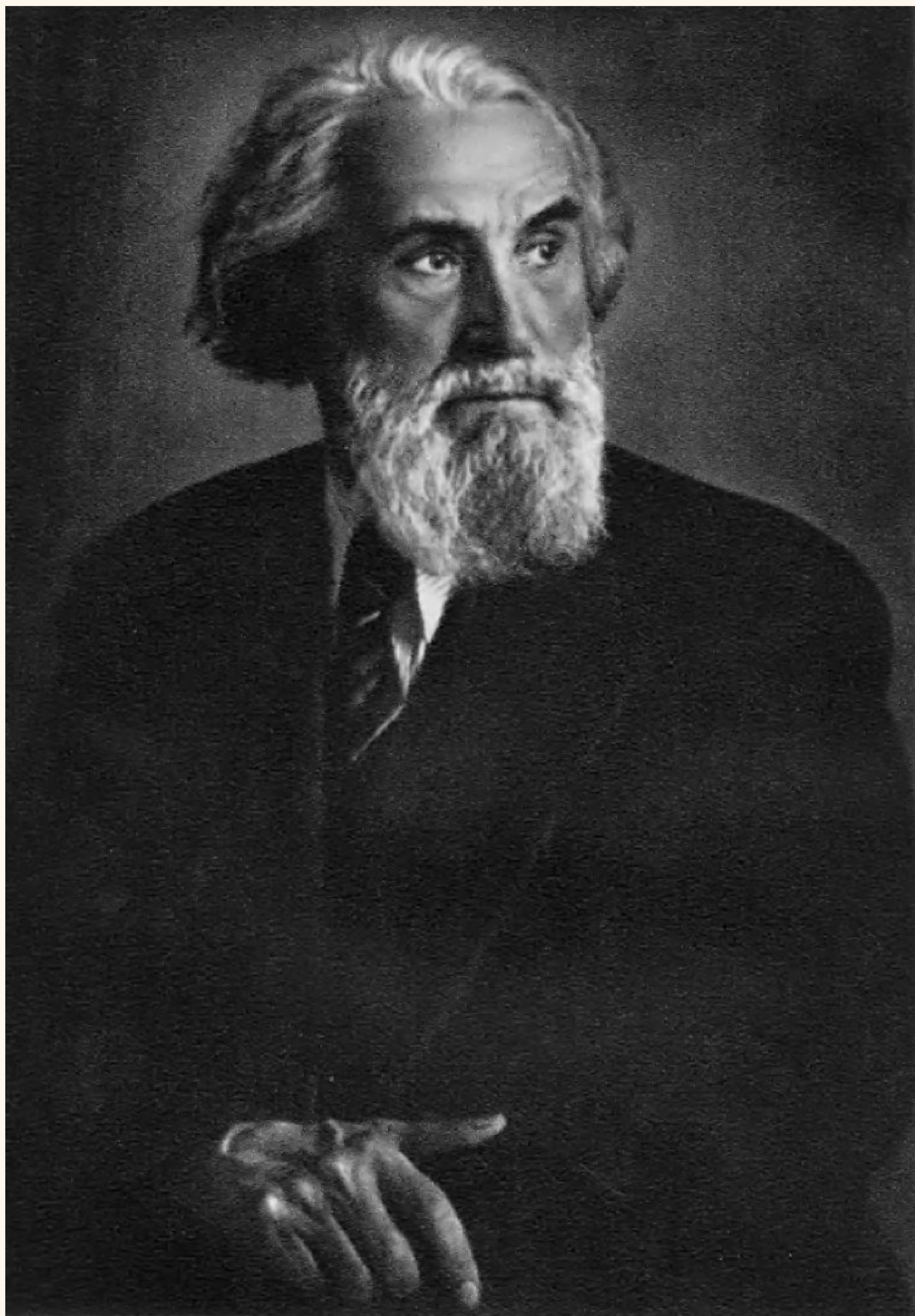
27. Валерий Чкалов. Г. Вайль



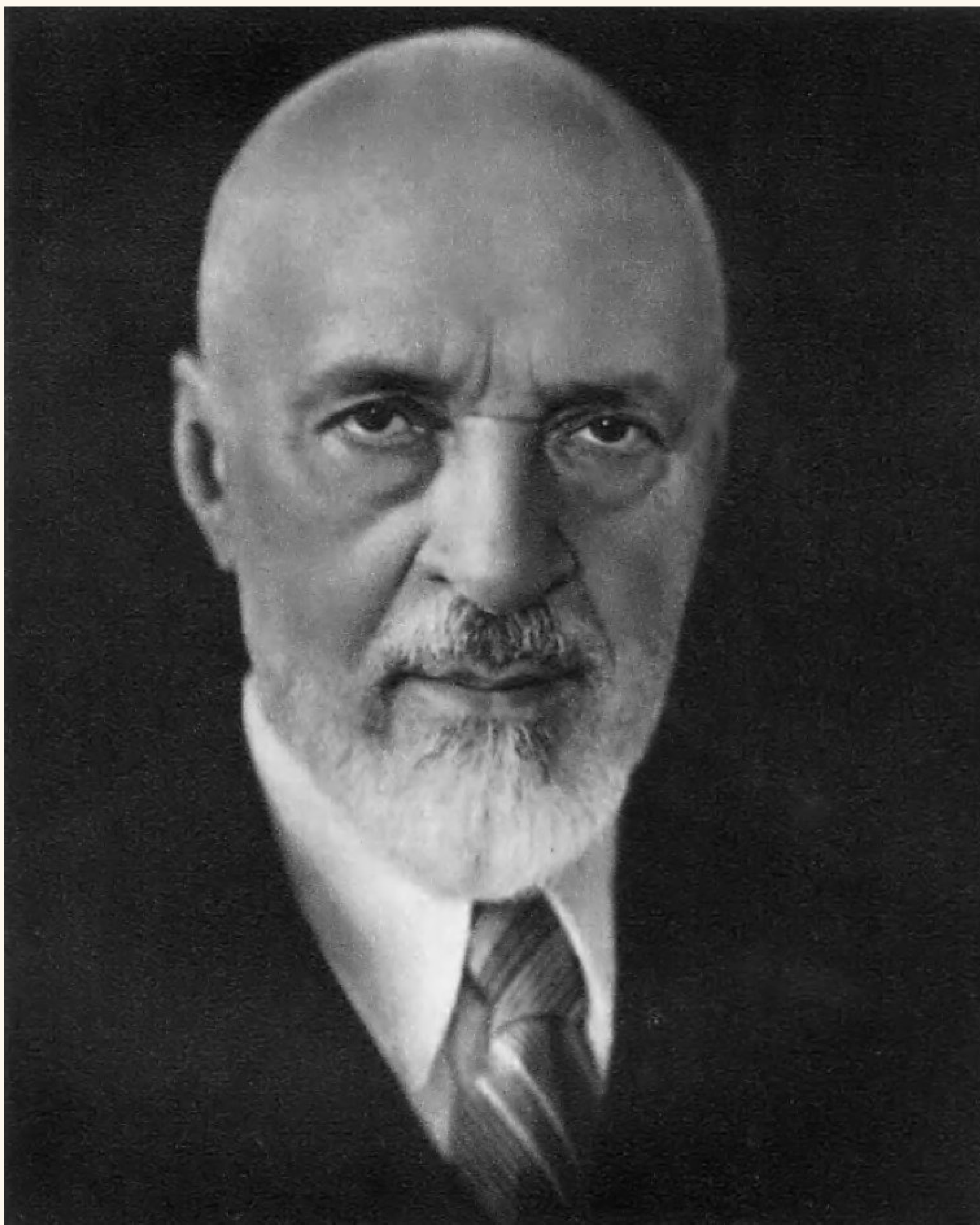
28. Академик Скрябин. Г. В а й л ь



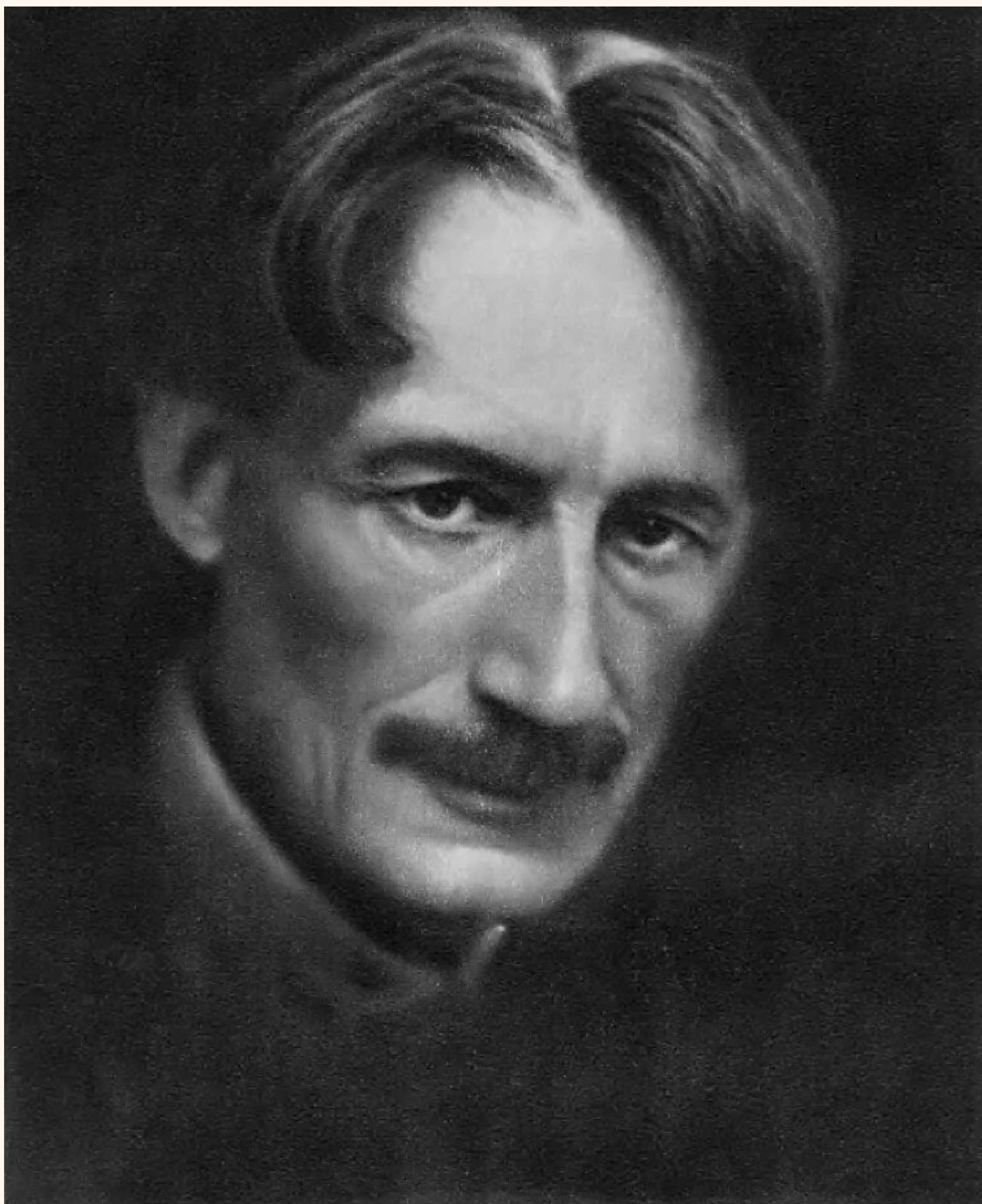
29. Академик Крылов. Г. В а й л ь



30. Скульптор Коненков. А. Ш т е р е н б е р г



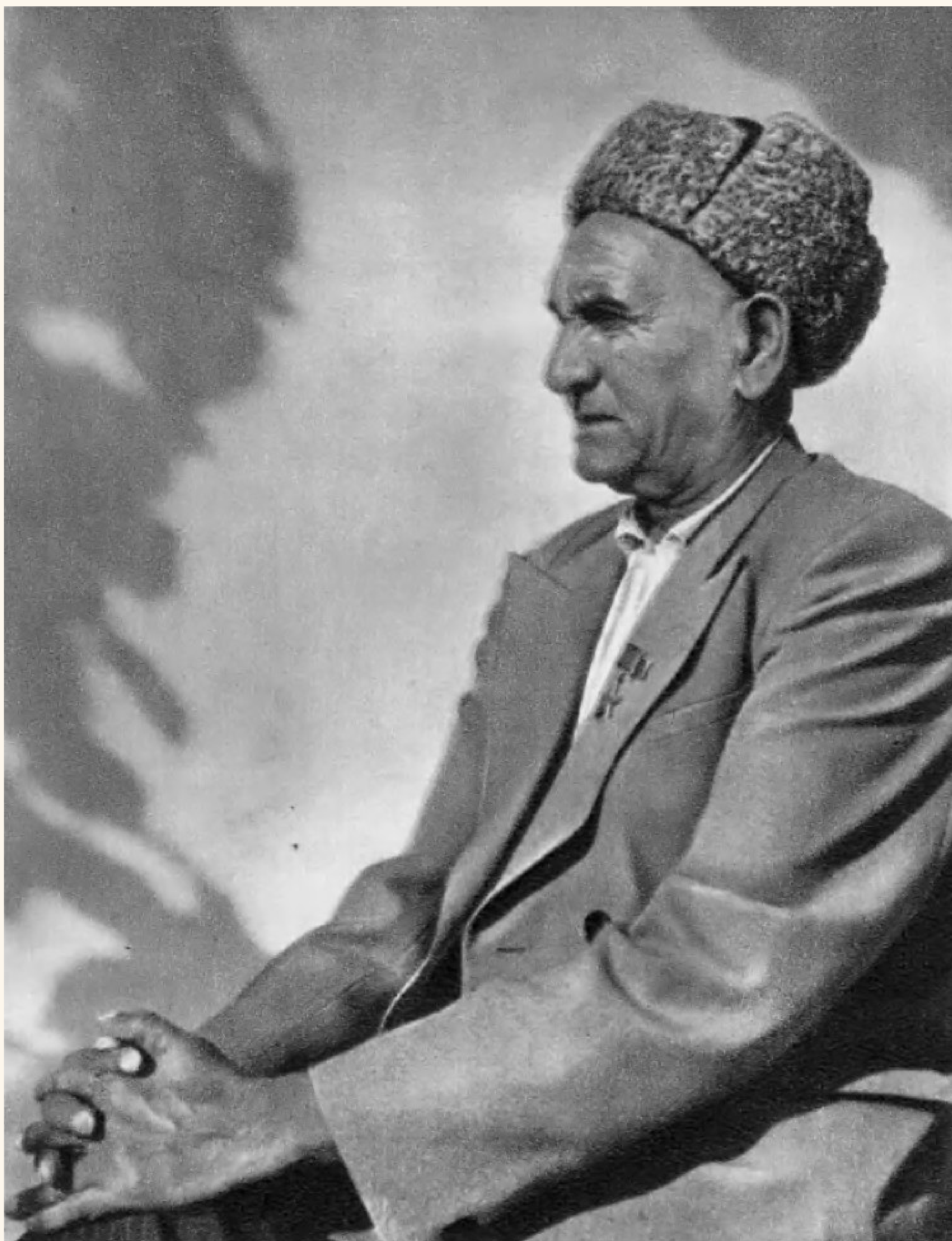
31. Народный художник К. Юон. А. Ш т е р е н б е р г



32. Анри Барбюс. А. Ш т е р е н б е р г



33. Герой Социалистического Труда забойщик Филимонов. С. Фридлянд



34. Герой Социалистического Труда председатель колхоза "Большевик" Ага Юсуп Алиев. С. Фридлянд



35. Народная артистка СССР Е. Турчанова. С. Фридлянд



36. Герой Социалистического Труда, мастер хлопка Замира Мутанова.
Б. Кудояров



37. Портрет киргизской девушки. М. Альперт



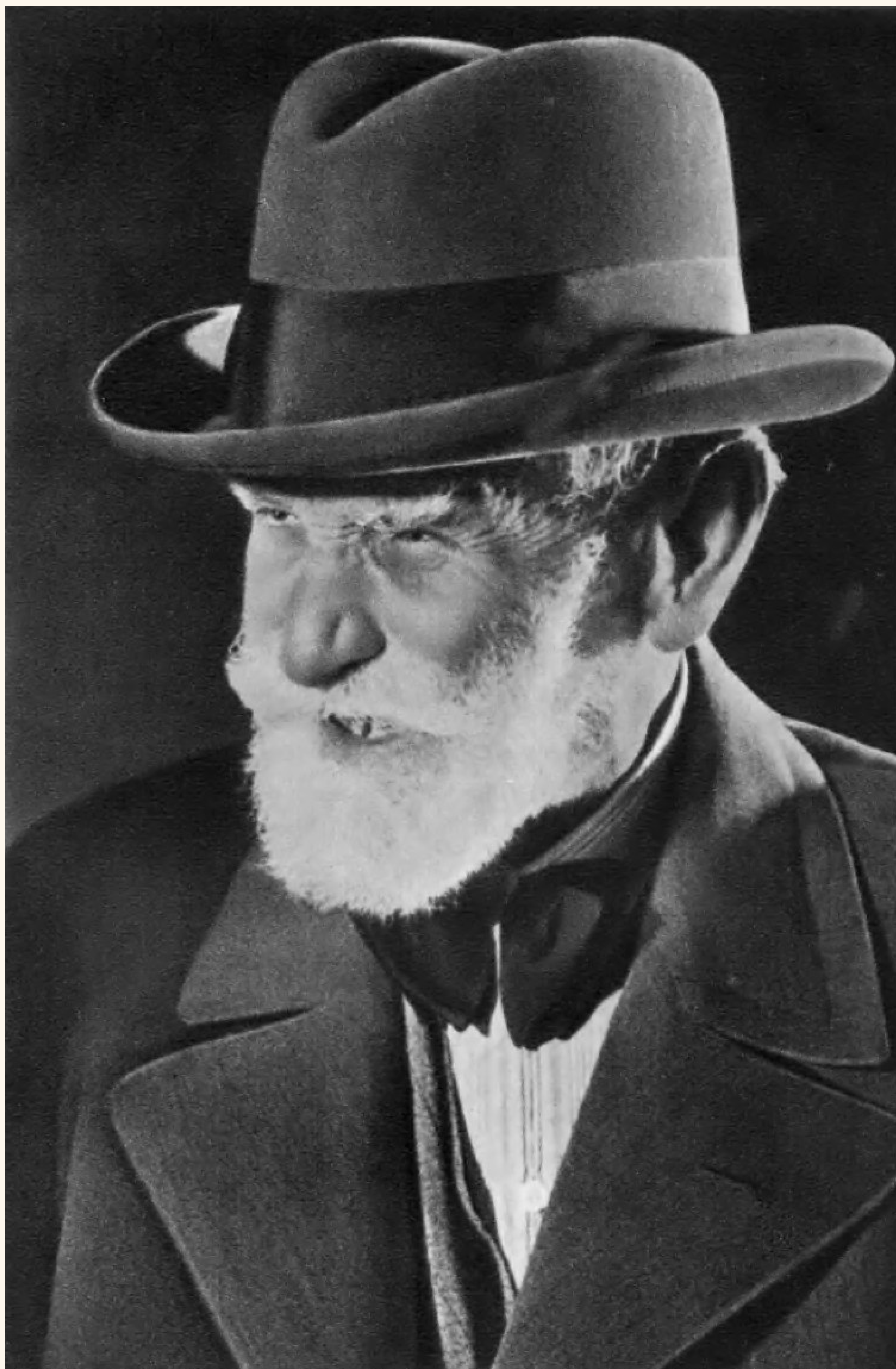
38. Семья героя Вартана Аршба. М. Альперт



39. Кабардинская девушка. Г. Петрусов



40. Таджикская студентка. О. Кнорринг



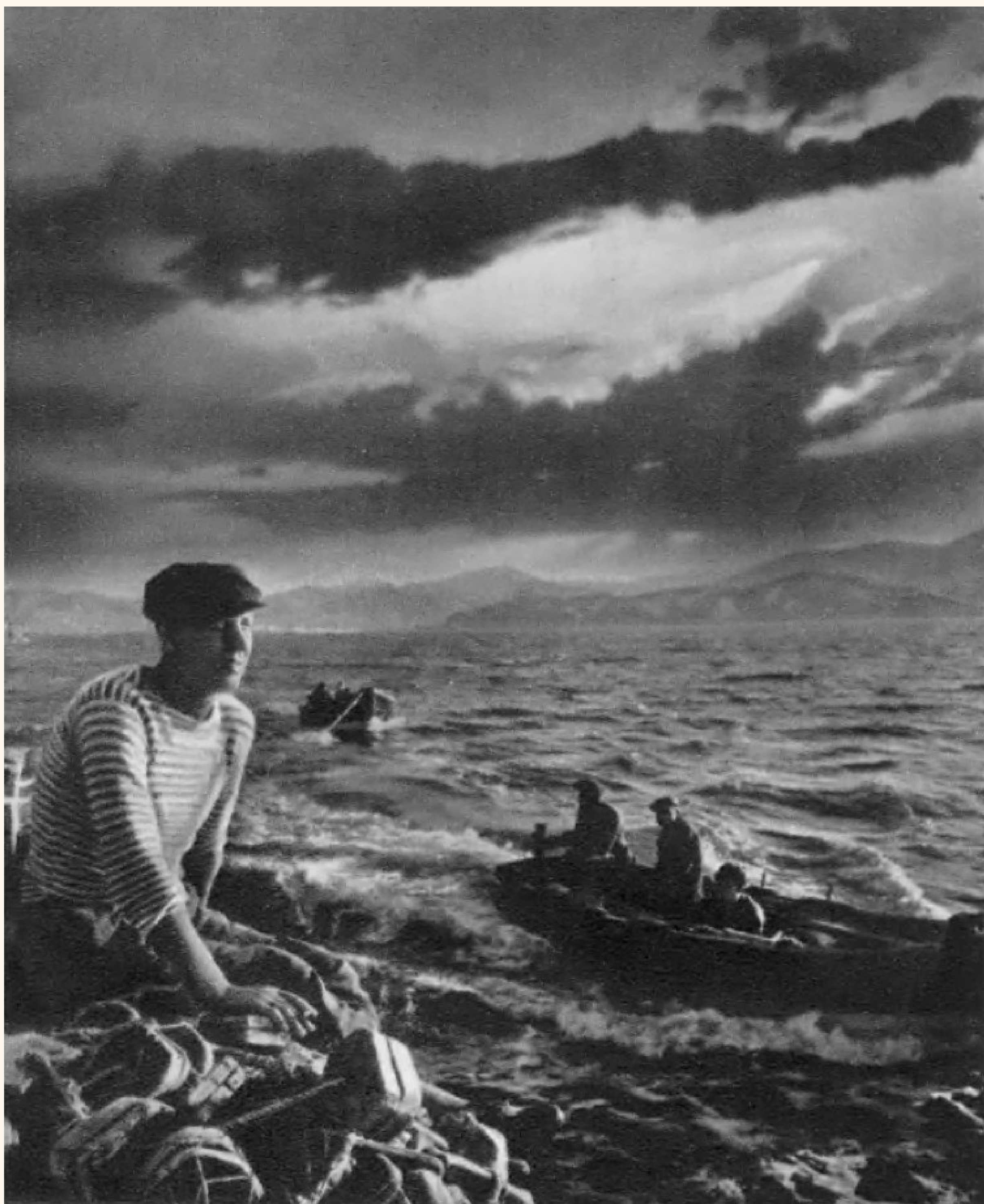
41. Академик Павлов. Я. Халип



42. Горький на совещании. Э. Евзерихин



43. Перед грозой. И. Шагин



44. Выход на путину. С. Ф р и д л я н д



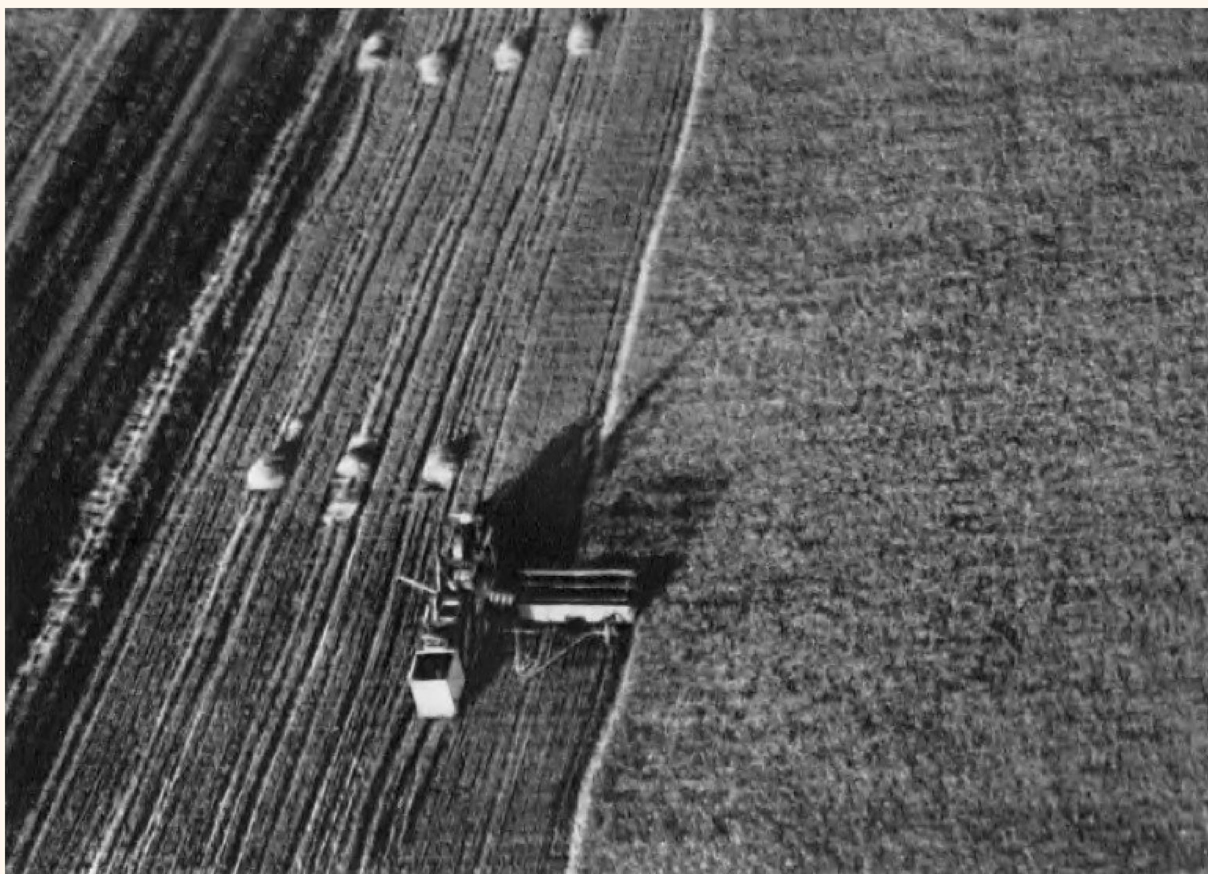
45. Труженики моря. Е. Халдей



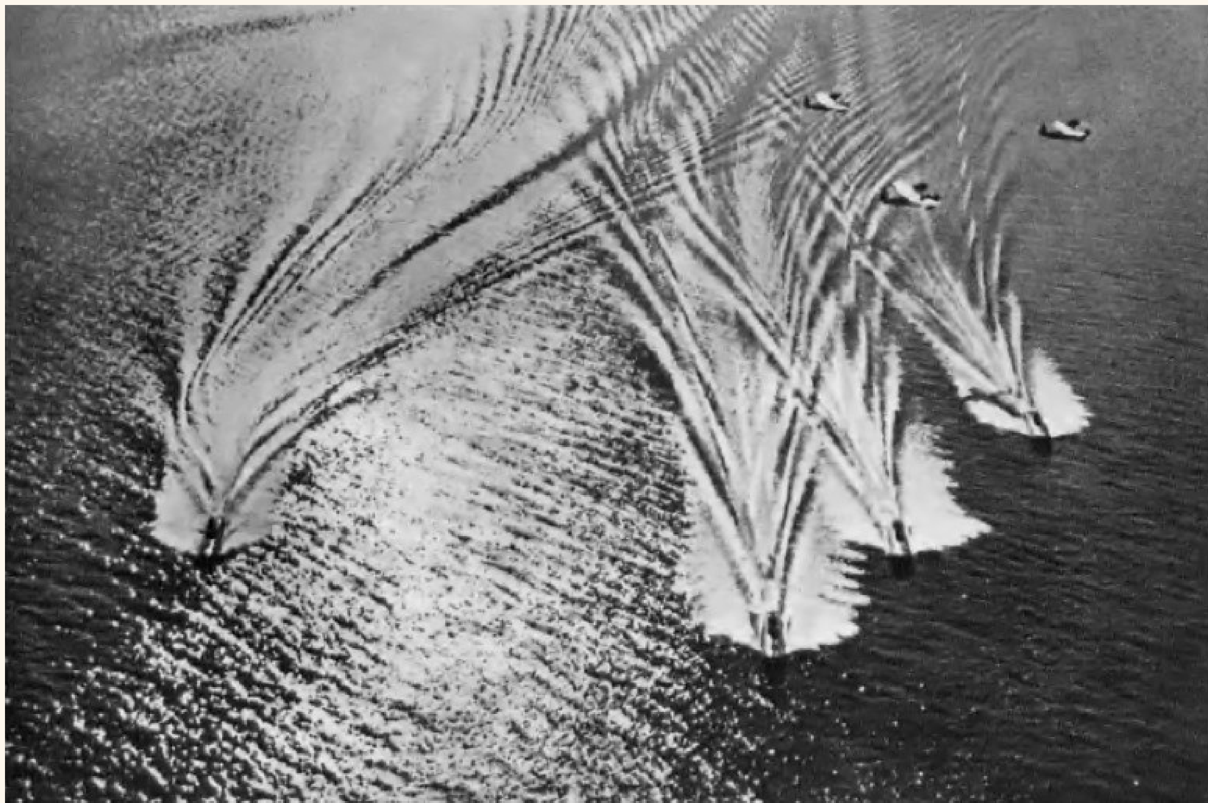
46. Лыжники. А. Морозов



47. Весна в Грузии. Г. Зельма



48. Уборка колосовых комбайном. А. Шайхет



49. "Квадрат 64". Я. Халип



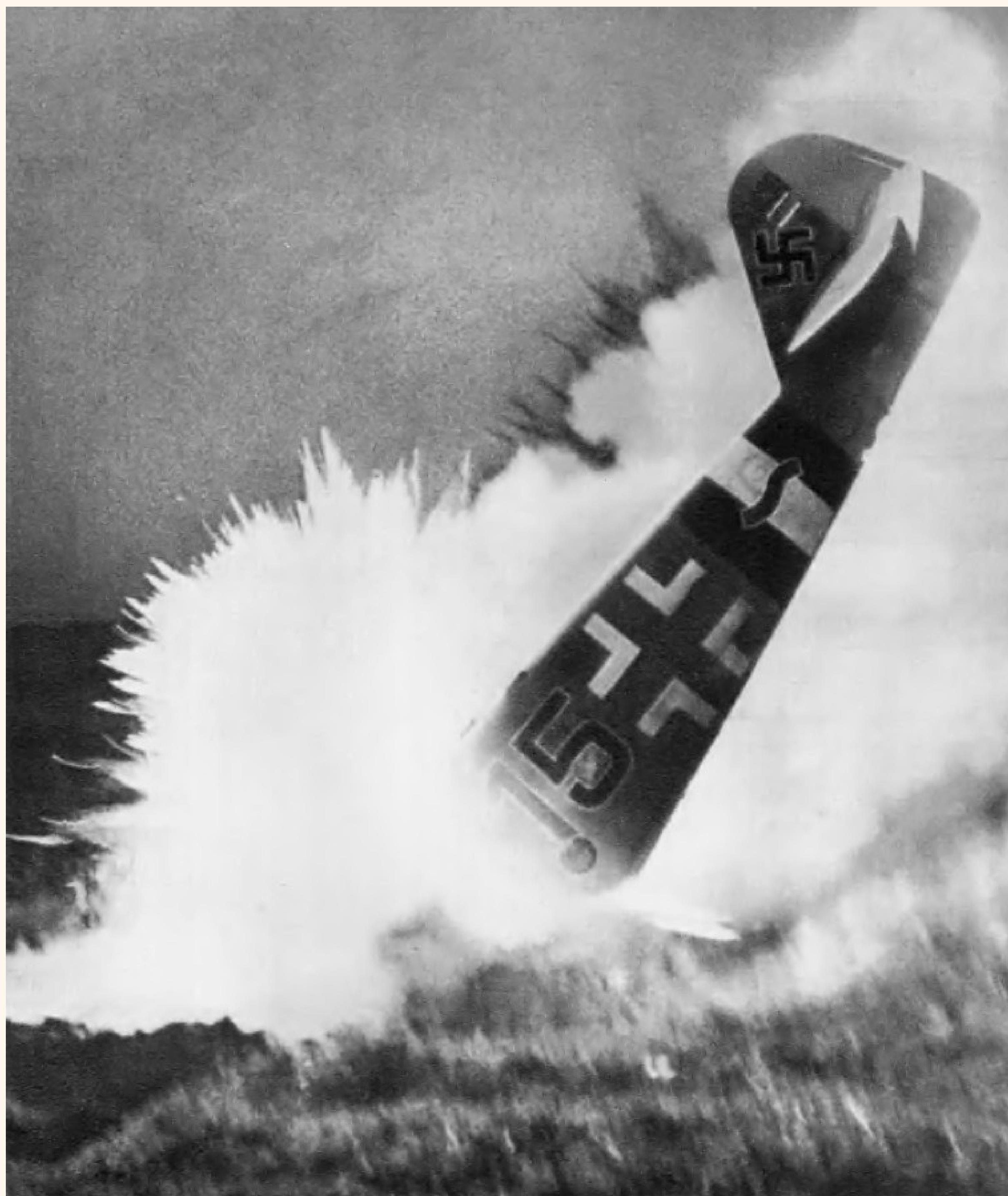
50. Кратеры потухших вулканов. Д. Дебабов



51. На штурм рейхстага! И. Ш а г и н



52. На рейхстаг! Г. Петрусов



53. Приземлился! И. Ш а г и н



54. В атаку! М. Альперт



55. Встреча. И. Шагин



56. Чайковский. Дм. Бальтерманц



57. Освобожденная Болгария. Е. Х а л д е й



58. Первые самолеты на Чукотке. Д. Дебабов



59. Полярная ночь. Д. Дебабов



60. Охота с беркутом. Д. Дебабов



61. Киргизская комсомолка на скачках. М. Альперт



62. В солнечном цехе. А. Шайхет



63. "Медный всадник". Г. Петрусов



64. Г. Уланова в "Бахчисарайском фонтане". Г. Петрусов



65. Горячая пора. Н. Колли



66. На сцене колхозного клуба. М. Савин



67. Падение метеора в Анадырском крае. Д. Дебабов



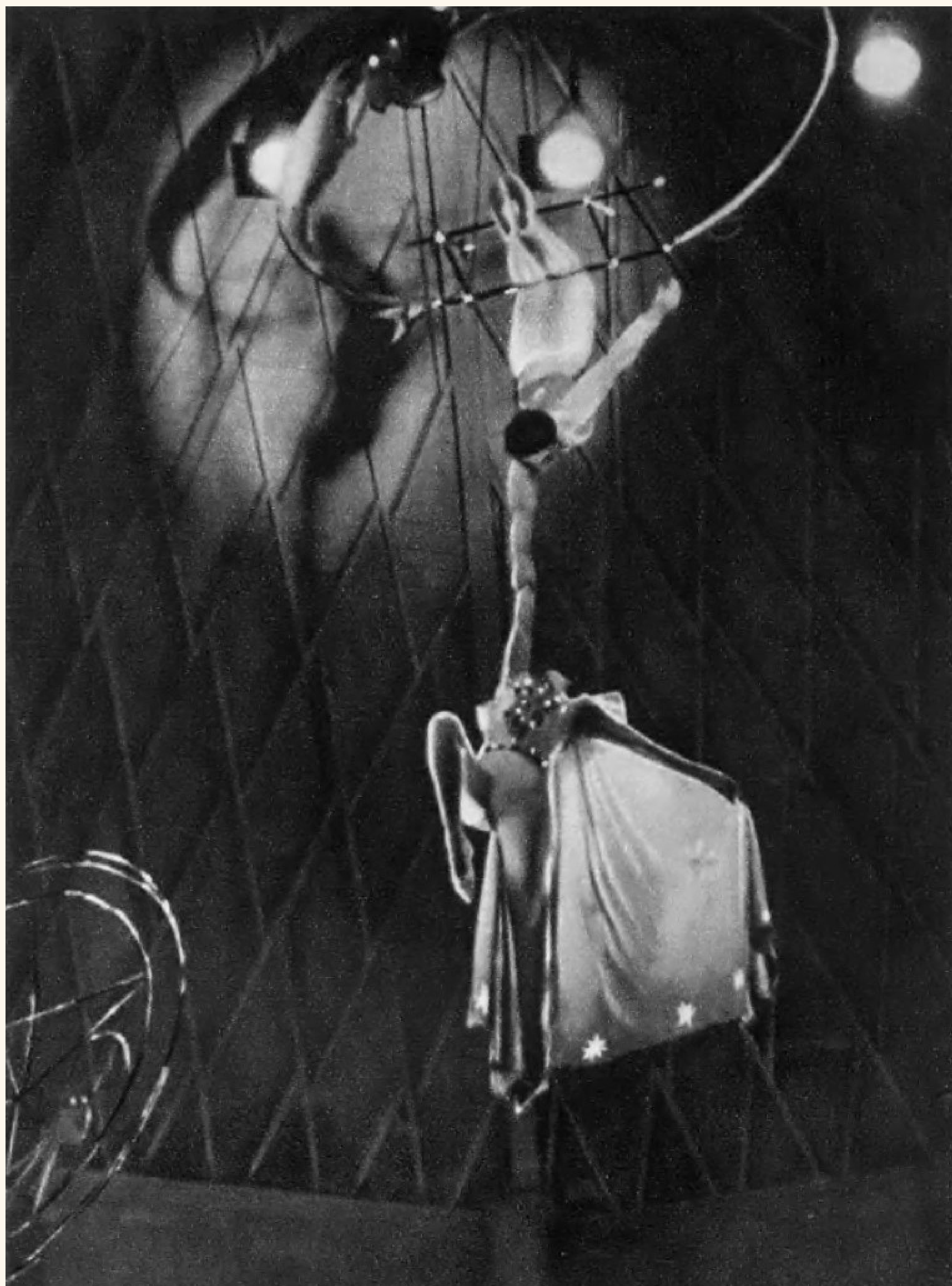
68. Падение метеора в Анадырском крае. Д. Дебабов



69. Гопак. А. Штеренберг



70. Народная артистка УзССР Тамара Ханум. Азербайджанский танец.
А. Штеренберг



71. В цирке. Г. Петрусов

Оцифровка: GT